

ENVOLVER EL CUERPO

*Una aproximación a las miradas cruzadas entre
arquitectura y moda*

TESIS DOCTORAL

*María Llerena Iñesta. Arquitecta
Mayo de 2107*



ENVOLVER EL CUERPO

Una aproximación a las miradas cruzadas entre arquitectura y moda

TESIS DOCTORAL

Programa de Doctorado en Arquitectura 2007
Escuela Técnica Superior de Arquitectura

Doctorando. María Llerena Iñesta. Arquitecta
Director de Tesis. Ramón Pico Valimaña.

Sevilla. Mayo 2017



INDICE

Agradecimientos

0. INTENCIONES

Envolver el cuerpo

Introducción y Objetivos

Metodología

Estado del arte

Desarrollo

1. RECELOS

Un acercamiento a la relación entre arquitectura y moda

1.1. El término moda

1.2. ¿Qué es la moda para los diseñadores?

1.3. Arquitectura y Moda, una relación
hostil

2. HISTORIAS

Una mirada al pulso entre arquitectura y moda en la modernidad

2.1. Primer episodio: John Ruskin y el Arts & Crafts

2.2. Segundo episodio: Industrialización (1850-1890)

2.3. Tercer episodio: Art Nouveau y Modernismos (1890-1914)

2.4. Cuarto episodio: Art Decó, De Stijl y Bauhaus (1917-1939)

3. ENCUENTROS

Una caracterización de la conexiones fértiles entre arquitectura y moda

3.1. Piel para la arquitectura

3.2. Construyendo vestidos

3.3. Espacios para la moda

3.4. Consumo, branding y sociedad

4. CONCLUSIONES

ANEXOS DOCUMENTALES Y GRÁFICOS

BIBLIOGRAFIA Y FUENTES

**Envolver el cuerpo. Una aproximación a las miradas cruzadas
entre arquitectura y moda.**

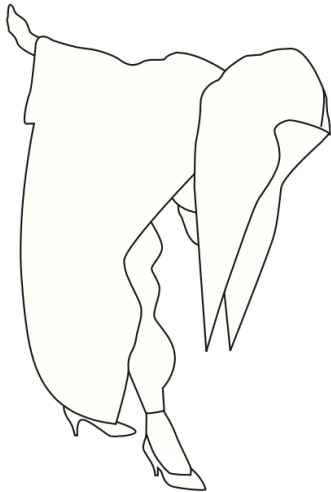
Tesis Doctoral. María Llerena Iñesta. Pag

AGRADECIMIENTOS

Paradójicamente, gran parte de la culpa o el mérito de esta Tesis tiene su origen en la dramática crisis profesional que la arquitectura sufre hoy en nuestro país. Un escenario que ha movido a tantos compañeros a reorientar sus trayectorias en busca de territorios más fértiles a través del mundo o de otras disciplinas. En mi caso, el diseño de moda ha sido el espacio de rededición de una profesión apasionante, que hoy se ejerce de formas tan distintas.

En el comienzo de este trabajo están los profesores de la ETSAS y del MIATD que han estimulado en múltiples ocasiones mis inquietudes, que me han marcado una línea de investigación e intereses en la que la mirada a distintas disciplinas siempre ha estado presente. Gracias a ese empuje y al apoyo en la dirección de esta Tesis, el trabajo ha llegado a su estado fin. O mejor dicho, al comienzo de una interesnate línea de pensamiento y creación.

Pero sin duda los grandes protagonistas en la vida paralela que ha acompañado a esta Tesis han sido todos los miembros de mi familia, que desde la más pequeña al mayor me han arropado con sonrisas cada vez que me faltaban energías.





Hussein Chayalan, Remote Control Dress, 2000

0. INTENCIONES. Envolver el cuerpo.

INTRODUCCIÓN Y OBJETIVOS

"Fashion is architecture for the skin." Spector (1997) ¹



La disolución de los límites disciplinares que hoy experimenta nuestra cultura sin duda facilita la precipitación de nuevas formaciones y revela nuevas y fértiles intersecciones. El ejercicio teórico trasdisciplinar no necesariamente implica dilución de significado, más bien puede revelar un efecto mutuo inesperado. Escapar de cajas específicas de sujetos y significados suele ser estimulante, poderoso y profundo.

Las disciplinas particulares que pretendo abordar en esta Tesis son la Moda y la Arquitectura, dos mundos que tradicionalmente parecían tener poco en común uno con el otro, llegando incluso al rechazo. El choque entre la durabilidad de una obra de arquitectura y la mutabilidad de la moda

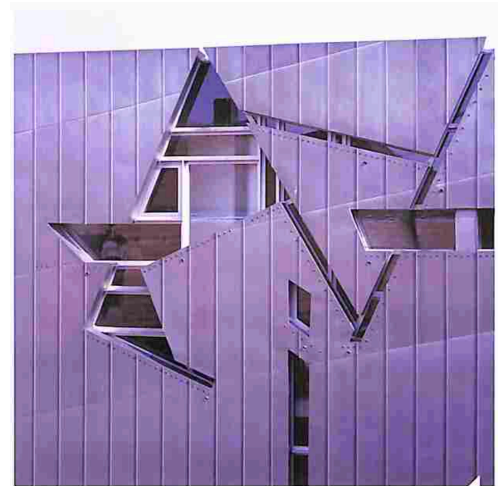
¹ Spector (1997)

es particularmente evidente. Pero especialmente, las temporalidades, los materiales, las técnicas, los ritmos, las escalas y los espacios de moda y arquitectura son frecuentemente retratados como muy diferentes, incluso discordantes.

La moda y la arquitectura se mueven a velocidades muy diferentes. Sus vocabularios espaciales, prácticas técnicas y escalas operacionales parecen incongruentes. Su presencia material y metafórica en el mundo nos recuerda unas condiciones y capacidades físicas muy diferentes: ladrillos y mortero, tela e hilo; edificios en ciudades, cuerpos en ropa. La moda es sujeto dotado de transitoriedad, flexibilidad, efemeridad y superficialidad.² Utiliza materiales blandos, a veces frágiles. Se caracteriza por la rápida temporalidad, la neofilia, y opera en lo más pequeño, lo más cercano, en las escalas del cuerpo. La arquitectura, por el contrario, tradicionalmente se ha asociado a nociones de longevidad, permanencia y solidez, utilizando materiales rígidos, la arquitectura se considera monumental, duradera, sustantiva; " the size of its examples [give] more command over the eye".³

² (Hollander, 1975).

³ (Hollander, 1975, página xiv).





Estas representaciones de la moda y la arquitectura como dualidades, a su vez, deben mucho a los debates sobre género y profesionalización, donde el diseño y la arquitectura han tendido a equiparar la producción con la esfera profesional "*masculina*", reforzando las nociones de las áreas femeninas relegadas.⁴



Además, la relación entre la moda y la arquitectura se ha entrelazado recientemente con debates teóricos y políticos más amplios sobre la marca, el diseño, la mercantilización y el consumo. Y en este sentido, para algunos, las nuevas alianzas que están siendo forjadas por las dos disciplinas son "*something sinister*",⁵ un vehículo para combinar perfectamente el diseño, la marca, la firma y la comercialización corporativa en una mediatizada, maquina de venta promocional, conducida por *celebrity designers* y *archistars*.

Por otra parte, este escenario de distancias y

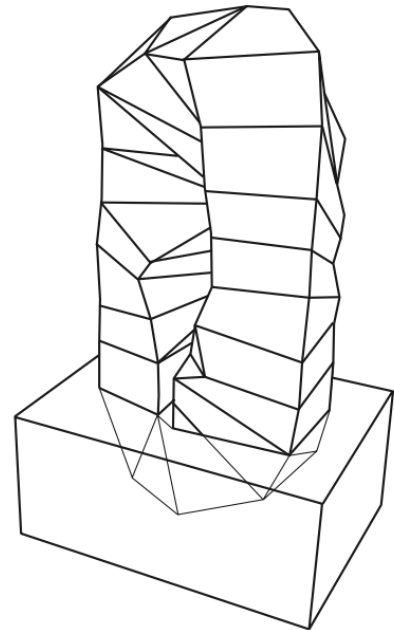
⁴ (Breward, 2003).

⁵ (Pawley, citado en Castle, 2000; Saunders, 2005; 2007),

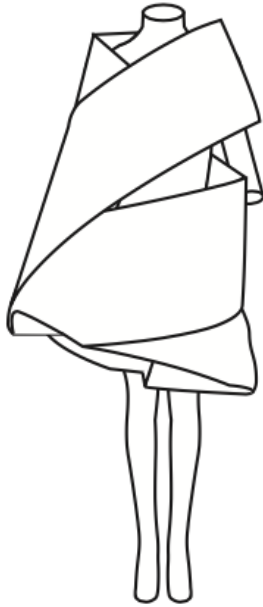
rechazos posee importantes hitos a lo largo de la formulación de la Modernidad, desde finales del siglo XIX y a lo largo de buena parte del siglo XX, como bien han señalado Wigley y Mc Leod, especialmente ejemplificados en los bien conocidos textos de Adolf Loos.

Sin embargo, en las últimas décadas, las conexiones entre la moda y la arquitectura se han vuelto aún más intrigantes y a la vez cercanas. A medida que los avances en tecnología de materiales y software informático han empujado las fronteras de cada disciplina, los edificios se han vuelto más fluidos y las prendas más arquitectónicas. Los arquitectos están adoptando estrategias más utilizadas en la confección, como la impresión, el plisado, el plegado, el drapeado y el tejido, mientras que los diseñadores de moda buscan en la arquitectura maneras de construir o diseñar prendas que presenten nuevas y provocativas ideas sobre volumen y estructura. Los casos también se basan en los principios y conceptos intelectuales inherentes a la arquitectura.

La década de 1980 fue un período de gran diversidad cultural, energía e investigación. En Londres, sobre todo, así como en otras grandes ciudades del mundo como Nueva York, París y



Tokio, un espíritu de individualismo de bravura, y un cuestionamiento inconformista y, a menudo, de ética D-I-Y, se manifestó en contra de un retroceso de la niebla urbana y el nihilismo post-punk. Los límites entre las disciplinas parecían fundirse a medida que las culturas creativas se reunían en un diálogo que promovía un rico intercambio de ideas y posibilidades. Esta generación de arquitectos y diseñadores en sus años de formación.



En esos años ochenta, la forma en que la arquitectura y la moda se presentaban en los medios de comunicación cambió radicalmente. Ya no se limitarían a la reserva de revistas especializadas de arquitectura, abriendo el discurso del diseño en una visión más amplia de la cultura visual y el estilo. En 1982 se lanzó ***Blueprint*** en Londres. Fue una de las primeras revistas que cruzó las fronteras entre la moda y la arquitectura y su amplio ámbito de actuación incluyó la arquitectura y los interiores, la moda, el mobiliario y el diseño industrial. La revista ocasionalmente satírico, en un intento deliberado de hacer "temas serios" más accesibles.

Tomando el ejemplo de las revistas estadounidenses como *Skyline* y *Metropolis*, fue

diseñada en un formato de periódico sensacionalista con valores de producción relativamente bajos y fotografías grandes. El primer número incluyó un artículo sobre Eva Jiricna con sus diseños para la tienda de Joseph en Sloane Street, y otro de Peter York sobre el significado de la ropa. Posteriormente se incluyeron artículos sobre Rei Kawakubo y Yohji Yamamoto, entre muchos otros diseñadores de moda.

Desde ese momento, una serie de principios conceptuales tanto en la moda como en la práctica arquitectónica han ido convergiendo progresivamente en formas que sugieren mutualidad y congruencia.

Esta revisión es significativa porque ofrece un medio conceptual para salir de la lógica opuesta opuesta que define la moda como fugaz, trivial y superficial, mientras que la arquitectura representa *"supreme and external truths"*.⁶

En conjunto, la moda y la arquitectura ofrecen algunas ideas críticas sobre las formas en que habitamos y entendemos la forma construida.



⁶ (Mores, 2006, pág. 22)

Justifico esta afirmación a través del compromiso con los debates críticos desde la arquitectura y la moda, y sostengo que **algunos de los acontecimientos más interesantes, progresistas y socialmente excitantes a menudo surgen cuando se cruzan o se borran las fronteras disciplinarias.**

Explorar la arquitectura contemporánea y la moda ofrece importantes perspectivas sobre las geografías relacionales de la ciudad contemporánea. Las disciplinas comparten múltiples puntos de conexión en torno a la analítica de la construcción y las prácticas teóricas de la deconstrucción.⁷

Más específicamente, ambos mundos están unidos a través de un enfoque en el cuerpo y su envoltura, revelando la necesidad de un refugio en el espacio. Tanto los edificios como la ropa son una capa mediadora entre el cuerpo, el medio ambiente y los otros. Ambos nos protegen. Ambos también están centrados en la creación y representación de entornos urbanos y juntos cuestionan nociones de temporalidad, espacio, forma, ajuste, interactividad y movilidad.



⁷ (Gill, 1998).

Al traer la moda y la arquitectura a una mirada simultánea, esta Tesis explora las formas en que la arquitectura y la moda se ocupan de cuestiones de transitoriedad, refugio, exhibición, borrado e invisibilidad, dimensiones clave de la vida en la ciudad, y lo hacen compartiendo métodos, sistemas y estrategias.

Críticamente, y de importancia tanto en términos teóricos como políticos, argumento que los espacios de la moda pueden y ofrecen posibilidades transformadoras para las formas en que habitamos y entendemos la forma urbana construida. Las nuevas arquitecturas de moda permiten resistir, escapar u ofrecer alternativas a la cultura de consumo dominante.

Además, sugiero que las nuevas alianzas entre las disciplinas ofrecen el potencial para refundir nuestra comprensión de los edificios, los cuerpos y la habitabilidad y posibilitar nuevas articulaciones entre la moda, la pasión, la emoción y la experiencia, redefiniendo la relación entre el cuerpo y el espacio.



METODOLOGÍA

A grandes rasgos y como ya se ha anunciado en las páginas previas, el objetivo de la Tesis planteada en estas páginas sería analizar las formas en que la arquitectura y la moda se ocupan de cuestiones de transitoriedad, refugio, exhibición, borrado e invisibilidad, dimensiones clave de la vida en la ciudad, y lo hacen compartiendo métodos, sistemas y estrategias.

El procedimiento de desarrollo parte de un análisis del estado del arte en sus procesos culturales, disciplinares y tecnológicas para posteriormente someterlo a una comparación o revisión desde los parámetros de la tecnología y materiales actuales.

Esta tarea, desbordante, simplemente se enuncia en este trabajo, como línea de investigación tras esta Tesis Doctoral.



ESTADO DE LA CUESTIÓN

Ámbitos de referencia

Como primera etapa del trabajo, la imprescindible revisión del Estado del Arte ha supuesto una de las tareas más arduas del trabajo, procurando situarnos en un punto de partida dotado de la solidez de estudios ya realizados que analizan las complejas e interesantes relaciones que han mediado entre Arquitectura y Moda a lo largo de la Historia y lo siguen haciendo.

Recopilados los materiales, se ha procedido a analizar los puntos de divergencia y convergencia en los distintos estudios, a matizar y valorar desde la óptica de este trabajo los distintos discursos sobre ambas disciplinas, la opinión reflejada en cada uno de ellos y la evolución temporal de estas, ya que se trata de un proceso que ha ido cobrando fuerza en los últimos años. En cualquier caso conviene destacar que la producción en torno a esta cuestión se ha producido casi exclusivamente en el mundo anglosajón, apenas existiendo referencias en nuestro país más allá de las referidas a la obra de Cristóbal Balenciaga o los recientes trabajos sobre la relación de Javier Carvajal con Loewe.



Un inicio sólido de estos estudios se sitúa en 1982, cuando el museo del Massachusetts Institute of Technology (MIT) organizó una exposición comisariada por Susan Sidlauskas que bajo el nombre "*Intimate Architecture: Contemporary Clothing Design*", examinó los aspectos formales del trabajo de ocho diseñadores de moda, incluyendo Yeohlee Teng, desde un punto de vista arquitectónico. Esta influyente exposición fue la primera presentación institucional que analizó los aspectos arquitectónicos del diseño contemporáneo de ropa e hizo conexiones formales entre ambas prácticas., una cuestión que ya circulaba por interesantes revistas trasdisciplinarias de la época como *Blueprint*.



A partir de ese momento, algunas publicaciones producidas desde ambas disciplinas se esmeraron en buscar puntos de encuentro, fricción o conflicto. En esta línea, cabe destacar el libro editado por Deborah Faush, *Architecture: In Fashion*, publicado en 1994 por la Princeton siendo la referencia más precisa y rigurosa de modernidad, abordado en rigurosa profundidad el estudio, especialmente en los textos de Mc Leod y Wigley.

En este trayecto, resultó especialmente significativo el reconocimiento que supuso que el Harvard Graduate School of Design otorgase su Excellence in Design Award de 2000 a la diseñadora de moda Rei Kawakubo, fundadora de la marca *Comme des Garçons*.

Continuando este camino, un hito reciente y renovado en este punto lo presenta la celebración de la exposición *Skin+Bones: Parallel Practices in Fashion and Architecture*, organizada por el Museo de Arte Contemporáneo de Los Angeles en 2008 y comisariada por Claire Catterall.

La exposición recogía trabajos de más de 50 arquitectos y diseñadores de renombre internacional, como Alexander McQueen, Vivienne Westwood, Comme des Garçons, Yohji Yamamoto, Future Systems, Frank Gehry y Zaha Hadid, estableciendo paralelismos en como ambas disciplinas "construyen" edificios y "construyen" prendas de vestir.

Más tarde, en sus itinerancias por Tokyo y Londres, la muestra sería ampliada con obras de Boudicca, Eley Kishimoto, Martin Margiela y Hussein Chalayan.



Complementando a estos hitos, podemos encontrar todo un abanico de trabajos sectoriales. El conjunto de referencias trabajadas quedan recogidas, filtradas y sistematizadas en el apartado 'Bibliografía, fuentes y referencias', procurando constituir un soporte válido para las futuras investigación que de esta Tesis puedan arrancar, o de todos aquellos otros que puedan compartir intereses.



DESARROLLO

La Tesis consta de cuatro partes. Comienza , en el primer apartado, titulado '**Miradas, Recelos. Un acercamiento a la relación entre moda y arquitectura** ' se traza un esbozo de las supuestas y frecuentemente caricaturizadas distinciones y antagonismos que han caracterizado las disciplinas de la moda y la arquitectura. Para ello,

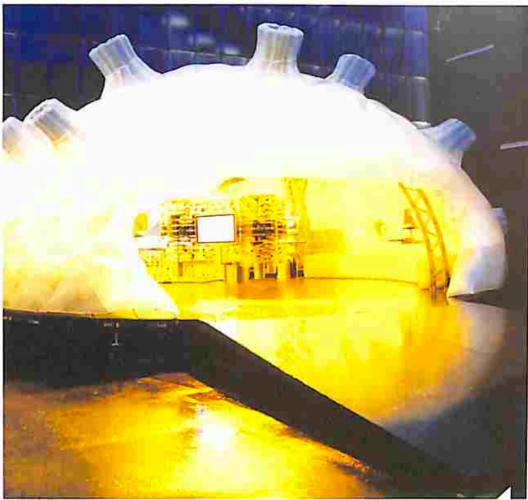
A continuación, el segundo apartado, bajo el título **Historias. La construcción de la modernidad desde la arquitectura y la moda** presenta una breve revisión histórica de la modernidad, presentando una serie de formas en las que la moda y la arquitectura se han forjado y continúan forjando nuevas conexiones y mutualidades.

En el tercer apartado, **Encuentros, experiencias y estrategias**, se reflexiona sobre la manera en que las conexiones entre el diseño de moda y el diseño arquitectónico están ofreciendo nuevas formas de estética, proyección y (re) presentación de la ciudad, con especial atención a la materialidad, el color y las geografías sensoriales. Se argumenta que la naturaleza de la asociación entre la moda y la arquitectura está



cambiando y que la arquitectura está adoptando las características más suaves, sensoriales, emocionales y táctiles más típicamente asociadas con el vestido. La convergencia disciplinaria no solo ha dado lugar a medios cada vez más eficaces de marcar la ciudad: tanto la moda como la arquitectura están cuestionando la práctica cultural convencional y ofreciendo intervenciones más críticas en la toma de las ciudades.

En este punto, exploro una serie de influencias mutuas a través de casos de estudio. formas en que los diseñadores de moda se basan en las técnicas arquitectónicas en lugar de los basados en los principios normativos de la construcción de prendas de vestir para crear prendas estructurales: esculturas corporales.



Finalmente la **conclusión**, junto a la valoración conjunta de los puntos anteriores, pretende abrir nuevas posibilidades para la crítica política y social; para ello, aporta un comentario sobre la vida urbana contemporánea, orientado hacia la revelación de las posibilidades de una política más progresista de consumo y un medio para que los consumidores sean resistentes y críticos a los halagos del hiperconsumo y la demoledora fuerza de la comercialización.

El trabajo concluye sugiriendo que el encuadre del espacio de la moda como práctica urbana abre un rico terreno físico y metafórico a través del cual se puede refundir la política de consumo y abriendo un campo de investigación futura especialmente fértil.







1. MIRADAS, RECELOS

Un acercamiento a la relación entre moda y arquitectura

- 1.1. El término moda, hoy
- 1.2. Qué es la moda para los diseñadores?
- 1.3. Arquitectura y Moda. Hostilidades

1.1. – El término moda, hoy

*“What we wished to express in art
was the Universal and Permanent
and to throw to the dogs the
Vacillating and the Fashionable”*

Amedee Ozenfant. Foundations of
Modern Art, 1931⁸

El rechazo hacia la moda que mostraba Ozenfant era, como sabemos, una de las más rabiosas características de la arquitectura del Movimiento Moderno. Desde finales del XIX y hasta el arranque de la segunda Guerra Mundial, los arquitectos modernos rechazaron las cualidades comerciales y efímeras de la moda, siempre asociándola a la superficialidad del ornamento. Para ellos, la moda, especialmente la moda femenina, no era más que un producto frívolo, antifuncional y costoso, la antítesis de la racionalidad y la simplicidad que en aquellos momentos se esperaba de la sociedad moderna.

⁸ Mc leod

Paradójicamente, la moda masculina fue tomada como símbolo de lo funcional, imperecedero e internacional, valores que los arquitectos buscaban en sus propios diseños. Adolf Loss escribió ampliamente sobre moda contemporánea; Peter Behrens, Henry van de Velde y Frank Lloyd Wright diseñaron prendas femeninas. Como metáfora, ejemplo y pura práctica, la moda se convirtió en aquel momento en un componente fundamental en el esfuerzo por encontrar la identidad de la arquitectura contemporánea, como bien ha señalado Mc Leod.⁹

Pero para comenzar a desbrozar esta interesante, tensa y compleja relación entre moda y arquitectura conviene comenzar aclarando el sentido del término *moda* tiene hoy día y el discurso que éste implica, **tomando el termino en su afección específicamente referida al diseño de elementos textiles.**

Considerada irrelevante o rechazada en las esferas académicas hasta hace poco, la moda se percibe ahora como un discurso intelectual que comunica un mensaje sobre los cuerpos que cubre. Ahora más que nunca, este término, otrora tabú, parece haber tomado una dirección

⁹ Esto es de artículo Mc Leod

diferente: una forma de expresión organizada y coreografiada, basada en restricciones y reglas.

Todas las divisiones de nuestra existencia (artística, política, cultural, etc.) pueden medirse en el ámbito de un discurso de *moda*. La evolución del diseño de la moda y la forma en que permite fundamentar conceptos en la arquitectura, es un indicador clave de los ideales actuales. Se mostrará que la moda representa un nuevo lenguaje arquitectónico.

La forma comunicativa en la que la moda transfiere la información conceptual a la arquitectura y la arquitectura al espectador, informará la lógica del proyecto de arquitectura. *"This communication is not released in one direction but is based on reciprocal interaction between the designer, object and viewer"*¹⁰

La moda, como cualquier otra forma de arte, necesita la teoría para validar las ideas que comunica. La tarea de los diseñadores, además de la base teórica, es para alimentar la felicidad y el interés creativo para sí mismos y otros también.

¹⁰ LOSCHECK Ingrid, When Clothes Become Fashion Design and Innovation Systems, Berg, Madison WI, 2009, page

Mihaly Csikszentmihalyi, profesor de psicología e investigador de salud, afirma que existe un *“state in which people become completely absorbed in their activities”*¹¹, lo que él llama el *“efecto de flujo”*.¹²

Este efecto es generalmente provocado por las personas artísticas y creativas y se manifiesta de tal manera que el *“the self is forgotten”*¹³ y *people experience a sense of merging with the environment followed by the opposite: an expansion of the self and personal satisfaction at having reached one’s aim.”*¹⁴. La misión del diseñador, por lo tanto, se vuelve mucho más compleja que el pensamiento intuitivo; Se convierte en una interacción entre la gente, el medio y el sentimiento. En este sentido, la interacción entre la infraestructura patrimonial de una ciudad y sus ciudadanos se busca como la tesis de la arquitectura.

¹¹ Ibid, page 38

¹² Mihaly Csikszentmihalyi

¹³ Ibid 4

¹⁴ Ibid

1.2. What is *fashion* for fashion designers?

La caracterización que distintos diseñadores actuales han manifestado sobre su entendimiento de este término nos permite entender que la expresión de la moda es única para cada diseñador y permite el potencial de ingenio y singularidad.

Así, la **moda** es sencillamente, para Alexander McQueen “*metaphorical thinking and creative associations*.”¹⁵ Viktor and Rolf entienden que la moda es “*deviation, subversion and play*.”¹⁶ Hussein Chalayan ha descrito la moda como “*lateral thinking in analogies and images*,”¹⁷ mientras que Ann Demeulemeester, un diseñador de moda gótica, admite que la moda es el “*discovery of cognitive Order in chaos*.”¹⁸ Martin Margiela plantea una aproximación a la moda entendida como un sistema basado en “*autonomous cognitive decisions*”¹⁹ y Walter

¹⁵ LOSCHECK Ingrid, *When Clothes Become Fashion Design and Innovation Systems*, Berg, Madison WI, 2009, page 38

¹⁶ Ibid

¹⁷ Ibid

¹⁸ Ibid

¹⁹ Ibid

Van Beirendonck piensa que la moda puede ser “competence in the strategy of realization.”²⁰

La moda necesita una teoría donde “*artistic-scientific research promises to develop a critical iconic model*”²¹, como una forma de práctica intelectual para revelar la manifestación sobre la materia.

Imagen 1 Dress by Hussein by Chalayan

Imagen 2 The Curtain Wall House by Shigeru Ban

In architecture, Walter Gropius “*offers his own set of fashion tips, suggesting that the ‘surfaces’ of architecture can be deployed in a way that produces the much needed stimulation.*”²² He goes on to explain that “*these tips are the ‘common denominators’ of design, the basic ‘language’ with which the designer can organize the psychological effects of his creations at will.*”²³ Therefore, fashion serves to inspire the language that

²⁰ Ibid

²¹ Ibid, pag 7

²² WIGLEY Mark, White Walls, Designer Dresses, MIT Press, Cambridge, 1995, page 103-104

²³ Ibid, page 103-104

stimulates our intellectual understanding of surface. This approach will be echoed in the project of architecture to generate the 'flow effect' of fashion.

A Fashion today is confronted with many choices, or paths to follow, and therefore a system is required to guide its evolution. Roland Barthes, author of *The Fashion System* (*Système de la Mode*, 1967), said that *"by introducing an organized duration into the representation of the fashion garment, description institutes, so to speak, a protocol of unveiling: the garment is unveiled according to a certain order, and this order inevitably implies certain goals."*²⁴

These goals are the essential criteria to produce fashion designs that will stand the test of time. Without any historic values or linguistic references, fashion, and its followers, may get lost in a sea of unknown principles.

"Imagine, if possible, a woman dressed in an endless garment, one that is woven of everything the magazine of Fashion says, for this garment without end is proffered

²⁴ BARTHES, Roland, *The Fashion System*, Farrar, Straus and Giroux, Inc., New York, 1983, p. 16

through a text which is itself unending. This total garment must be organized, i.e., cut up and, y divided into significant units, so that they can be compared with one another and in this way reconstitute the general signification of Fashion.”²⁵

Rules, such as the ones implemented in Barthes’ system, are established to organize the practice of fashion. He explains that fashioned clothing is basically divided in two structures: image and language.²⁶

In a fashion magazine, for example, the same reality is offered in two ways: the photograph (image structure) representing the spatial relation of the garment and the verbal description (language structure), representing a syntactic relation to the garment. He further explains that there are three forms of garments: “image-clothing (an iconic structure presented by photograph), written-clothing (a verbal structure presented through words) and real-clothing (a technological structure which is the “mother tongue” for both the written and image clothing).

²⁵ Ibid pag 42

²⁶ Ibid pag 4

Hence, what we usually see in fashion and architecture magazines is the iconic (image-clothing) and verbal (written-clothing) representations of the technological structure (real-clothing). Barthes also proposes “*shifters*” in his description. The shifters “*serve to transpose one structure into another*”²⁷ and they also facilitate the passage from “one code to another code”²⁸ The shifter that allows passing from real-clothing to image-clothing is the sewing pattern. This analytical reproduction is “*intended to reveal the technical substratum of a look gran effect.*”²⁹ The second shifter, the transition from real clothing to written-clothing, is the sewing program. The sewing program “*is not given in the same kind of writing as the fashion commentary [...] it contains almost no nouns or adjectives but mostly verbs and measurements.*”³⁰ This shifter is a ‘transitional language’ that inform the development between “making’ and ‘being’. The last shifter is the transition from image-clothing to written-clothing, which usually entails the

²⁷ BARTHES, Roland, The Fashion “System, Farrar, Straus and Giroux, Inc., New York, 1983, p. 6

²⁸ Ibid, pag 4

²⁹ Ibid pag 6

³⁰ Ibid

ability (especially by magazines) to “deliver simultaneous messages derived from these two structures, [...] by using elliptical shifters: [...] the anaphorics of language, given either at the maximum degree (‘this’ tailored suit, ‘the’ shetland dress) or, at degree zero (‘a rose stuck into a belt’).”³¹

“The semiological project requires the constitution of a corpus, a reasonably saturated with all the possible differences in clothing signs. On the other hand, it matters far less that these differences are more or less often repeated, for it is difference that makes meaning, not repetition.”³²

The elements of language and semiotics in Barthes’ Fashion System constitute the corpus of possible variables in fashion that helps organize the conception of design; to see fashion as a ‘narrative’. The narrative of fashion, in however form it may be, is present in current prestigious fashion magazines such as Vogue, Glamour, Elle, and Lou Lou, to name a few. In certain cases, both image and written representations of the ‘real-object’ are used to provoke a new trend or

³¹ Ibid

³² Ibid pag 11

mindset, presented in *The Fashion System*, which is an essential asset in organizing thoughts and expressing ways to create clothing designs. This is what Barthes refers to as 'the collective imaginary'.

Figure 3 Iconic (photograph on the left) and verbal (description on the right) representations in Vogue Fashion magazine

Barthes' rules structured the code-based practice of fashion, adding precision to the way we assemble and represent garments to create an 'ensemble'. The iconic symbol is better understood by the accessory written depiction, according to Barthes, because one gives meaning to the other.³³

³³ LOSIDHECK Ingrid, *When Clothes Become Fashion Design and Innovation Systems*, Berg, Madison WI, 2009, page 13

1.3. Moda y arquitectura. Hostilidades

The intellectual venture capital of many an architect has been invested in the new casino economy of fashion." Fernandez-Galiano (2005, page 7)

La compleja relación entre moda y arquitectura moderna ha sido objeto de interesantes aportaciones científicas en las últimas décadas, con distintas posiciones que han venido dando cuenta de cómo para llegar al idilio actual entre ambas ha sido necesario todo un tránsito de hostilidades a lo largo el siglo XX.

Uno de los episodios más destacados en estas aportaciones lo constituye el texto *La Policía de la Moda*³⁴ publicado originalmente en 1995 por el profesor Mark Wigley como segundo capítulo de su conocido *White Walls, Designer Dresses. The Fashioning of Modern Architecture*. Sucedió a un ensayo escrito por el propio Wigley en la publicación *Architecture. In Fashion*, recopilación de textos editada el año anterior por Deborah

³⁴ Wigley, Mark, *La Policía de la Moda*, en *Revista de Arquitectura*, 2013, Vol.15, pp.9-22,116-121

Faush en Princeton Architectural Press, que había marcado una senda de interés en este tema.

En su tesis, Wigley parte de la convicción de que, en aquellos momentos, el discurso contemporáneo sobre la arquitectura continúa organizado alrededor de los continuos ataques a la moda. Para mostrar esta realidad repasa la actitud defensiva y en ocasiones de "*perro guardian*" de algunos de sus principales representantes teóricos: desde Le Corbusier y sus escritos sobre las paredes blancas, hasta Giedion, cuya posición es rastreada con minuciosidad a lo largo de sus principales escritos, pasando por Tafuri, que en su influyente Teoría e Historia de la Arquitectura presenta una similar actitud hacia la moda.

Wigley concluye mostrando cómo estos rechazos de la moda son en definitiva una prueba de su vigencia como disciplina y explica que, en consecuencia, "ningún discurso puede aislarse de la moda sin más". La certeza de estas tesis, claramente demostradas y defendidas por Wigley han sido igualmente apuntaladas por Mc Leod³⁵

No cabe duda de que gran parte del discurso

³⁵ Mc Leod

público entre los miembros más vociferantes de las comunidades del diseño arquitectónico y de la moda se ha caracterizado por la hostilidad mutua o el desdén absoluto. En ciertas cuentas arquitectónicamente basadas la moda se ha posicionado como una disciplina inferior frente a una arquitectura con mayor peso específico intelectual.³⁶ A lo largo de gran parte del siglo pasado, los arquitectos y los eruditos intentaron distanciarse del negocio voluble y cortoplacista de la moda, cuyas « *ribbon and ruffles* » eran denigrados como « *all froth* ».³⁷ La moda, según sugieren sus críticos, es "*what used to called a minor art, something like snuffbox making, or glass-blowing*".³⁸ Entre las preocupaciones intelectuales serias, sostiene Lipovetsky, la moda tiene un estatus marginal; Se ve como un artificio, una caprichosa fantasía insignificante, que cambia las cosas efímeras en la superficie de la vida. En los círculos arquitectónicos, ser considerado a la moda o en tendencia era un insulto, una taquigrafía de todo lo superficial, transitorio y frívolo en términos de diseño. La denigración de la moda por su codicia y pompa sólo ve las relaciones opresivas de poder de

³⁶ Wigley, 2001

³⁷ (Jencks, citado en Quinn, 2003, página 9).

³⁸ (Sudjic, 2001).

género. Los críticos hacen hincapié no sólo en la velocidad a la que se mueve la moda, sino también en el notoriamente corto período de atención de la industria.³⁹

La moda es, para ciertos arquitectos, poco más que una pantomima de fusión y comercialización, financiación y franquicia, *“a lethal poison. Deadliest in even the smallest of doses”*.⁴⁰ Los arquitectos, entrenados para pensar en sí mismos como artistas por encargo, asocian a los minoristas *“with snake oil salesmen and pretend to be uninvolved in the ‘evils’ of consumerism”*.⁴¹ Pero, al igual que con una serie de declaraciones de posición específicas de sujetos, estas reflexiones sobre la práctica arquitectónica y la convención son sólo dispositivos retóricos para respaldar credenciales académicas distintivas como reflexiones precisas de una "realidad" disciplinaria dada.

A su vez, ha sido durante mucho tiempo la evidencia de un desprecio burlón y presumido dentro de la industria de la moda que ven a la profesión arquitectónica en poco más que un

³⁹ (Castle, 2000).

⁴⁰ Quinn, 2003, página 3).

⁴¹ (Ervin Kelley, 2005, pág 48

papel secundario, adepto a la topografía, conocedor de las propiedades estructurales del acero y el hormigón, Ingenieros y constructores que a diseñadores de moda creativos.

Su talento es denigrado como el de los técnicos no visionarios, sus habilidades las de la construcción no la inspiración. Además, la comprensión de que la moda ahora tiene un atractivo significativo para los jóvenes arquitectos ha provocado algo de una guerra de territorio entre las profesiones. Como arquitectos de renombre compiten para rebrand las tiendas de moda con estructuras cada vez más espectaculares, los diseñadores de moda lamentan su falta de creatividad y originalidad.

Emergiendo como los nuevos y heroicos constructores de ciudades, los arquitectos son vilipendiados como las élites de las celebridades despolitizadas y desocializadas que reproducen en serie los formatos al por menor en un desagradable paisaje comercializado.⁴² Y en el proceso se convierten en laureados urbanos estilizados que venden su propia marca. El arquitecto Rem Koolhaas es quizás el más notable a este respecto y se ve alternativamente con la

⁴² (McNeill, 2009, Sorkin, 2004, pág 116

reverencia y el desdén. En sus escritos sobre la ciudad, Koolhaas ha argumentado enérgicamente contra la interminable globalización de la venta al por menor y la creación de "junkspace", una especie de vómito urbano monótono. El espacio comercial y la práctica son, sugiere, la condición humana terminal. Siguiendo a teóricos urbanos como Davis (1990), Harvey (1989) y Soja (1989), Koolhaas sostiene que la expansión indefinida representa una crisis y que la tendencia actual de la marca está conduciendo hacia la creación de una identidad estrecha, inmutable e invariable que finalmente marca el final de la marca como una empresa creativa

The danger of a large number of stores is repetition: each additional store reduces aura and contributes to a sense of familiarity. The danger of larger scale is the Flagship syndrome: a megalomaniac accumulation of the obvious that eliminates the last elements of surprise and mystery that cling to the brand, imprisoning it in a definitive identity" ⁴³

Hasta aquí todo bien. Pero las grietas en los cimientos de este argumento empiezan a surgir

⁴³ (Koolhaas, 2001.pag 4).

cuando Koolhaas pasa del papel de comentarista urbano al de arquitecto. En un valiente giro, Koolhaas sugiere que, a pesar de lo anterior, la expansión global puede emplearse como un medio de estiramiento, flexión, quizás redefinición permanente de la marca. Cuando el buque insignia es refundido como almacén de epicentro (en este caso los diseños de tienda de Koolhaas para el gigante mundial de la moda Prada) puede convertirse en un dispositivo que renueva en lugar de diluye la marca contrarrestando y desestabilizando cualquier noción recibida de lo que es Prada, volverse. La tienda del epicentro actúa como una ventana conceptual y transmite la impresión de que es por lo menos en parte un espacio público, un intento de devolver "*the public back to the public*".⁴⁴ En lo que parece una profunda contradicción, Koolhaas sugiere que

*In a landscape of disarray, disassembly, dissociation, disclamation, the attraction of Bigness is its potential to resurrect the Whole, resurrect the Real, reinvent the collective"*⁴⁵

⁴⁴ (Koolhaas, 2001).

⁴⁵ (quoted in Foster, 2002, page 51).

Koolhaas el teórico, Koolhaas el archistar, y Koolhaas la marca parecen estar hablando el uno al otro en distintas lenguas. ¿Cómo se puede dar sentido a la sugerencia del arquitecto de las tiendas Prada de que " *not shopping* " es el único lujo que queda en el mundo moderno? Los críticos llaman a esta emergencia un

*Remchasm between practice and theory
A kind of architectural and theoretical
parallel universe called Remworld ... the
projects that are presented are not the
models of a semifictional urbanoid future
but are here, now, in your face and under
your arse"*⁴⁶

El abismo entre el discurso académico de Koolhaas en Harvard y sus estructuras construidas en el mundo real difícilmente podría ser más amplio, la retórica y la realidad, sorprendentemente contradictorias.

Sin embargo, a pesar del evidente antagonismo entre una serie de célebres arquitectos y diseñadores en su competencia por una posición prevalente como los auténticos talentos creativos en la reformulación del espacio cultural y

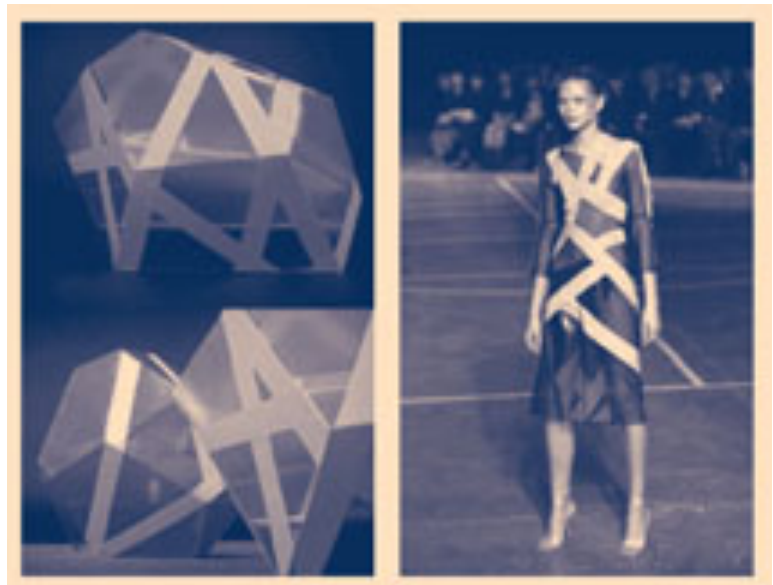
⁴⁶ (Vanstiphout, 2005, page 80).

comercial urbano, la convergencia entre las dos disciplinas tiene una historiografía larga y rica.

Algunas colaboraciones interdisciplinarias recientes están llenando las distinciones entre diseño, moda, arquitectura, arte y comercio. Por lo tanto, mientras que las dos disciplinas se representan a menudo como ocupando un terreno intelectual mutuamente excluyente, quizás sea más instructivo verlas como "*hovering on the margins of a mutual existence*",⁴⁷ evolucionando relacionalmente a través de su interés compartido en el diseño, la exhibición, el color, la materialidad y el espacio. Ambos contemplan el espacio como perceptivo, político y físico. Ambos tienen la capacidad de comunicarse de maneras no dialécticas. Ambas disciplinas utilizan la capacidad expresiva de los materiales para crear piezas de firma. Y ambos tienen la capacidad de conectar el cuerpo con la forma construida de manera profunda y penetrante. Los límites entre las disciplinas parecen plegarse sin problemas entre sí y en el proceso abrir posibilidades emocionantes para una política progresista de consumo y para nuevas formas de detectar el espacio.

⁴⁷ (Quinn, 2003, pág. 15)





2. HISTORIAS.

Una mirada a la relación entre moda y arquitectura en la modernidad.

- 2.1. Primer episodio: J.Ruskin y el Arts & Crafts
- 2.2. Segundo episodio: Industrialización.
- 2.3. Tercer episodio: Art Nouveau y Modernismos
- 2.4. Cuarto episodio: De Stijl y Bauhaus

La arquitectura moderna se concibió explícitamente en contra de la moda, y sus superficies blancas jugaron un papel clave en este ataque. Se identificó repetidamente su misma modernidad con el rechazo a la inmersión de la arquitectura decimonónica en el mundo de la moda.

Mark Wigley. La policía de la moda.

Esta historia de cruces, interferencias e influencias mutuas entre moda y arquitectura cuenta con claros momentos de interés durante los momentos de fraguado de la modernidad arquitectónica, que conviene recordar a modo de acercamiento previo, de puesta en situación para comprender el acercamiento que entre ambas disciplinas se produce en nuestros días.

Desde esta perspectiva, creo necesario señalar a modo de antecedentes cuatro periodos especialmente relevantes por la influencia que moda y arquitectura han ejercido mutuamente. Walter Benjamin señalaba que desde una perspectiva filosófica, el interés por la moda residía fundamentalmente en su extraordinaria

anticipación,⁴⁸ ya que la moda siempre se orienta al futuro, aunque en su desarrollo necesariamente deba mirar al pasado como referencia a superar:

“When viewed as part of a historical continuum, both garments and buildings are invaluable anthropological artefacts that mark important cultural and economic conditions, stylistic preferences, and new developments in technology materials.”⁴⁹

Igualmente, en la definición de la idea de *estilo* que Otto Wagner defiende en su texto *Moderne Architektur*, 1896 , apunta que *“each new style gradually emerged from the earlier one when new methods of construction, new materials, new human tasks and viewpoints demanded a change or reconstitution of existing forms.”⁵⁰*

⁴⁸ LOSCHECK Ingrid, *When Clothes Become Fashion Design and Innovation Systems*, Berg, Madison WI, 2009, page 98, paragraph 2

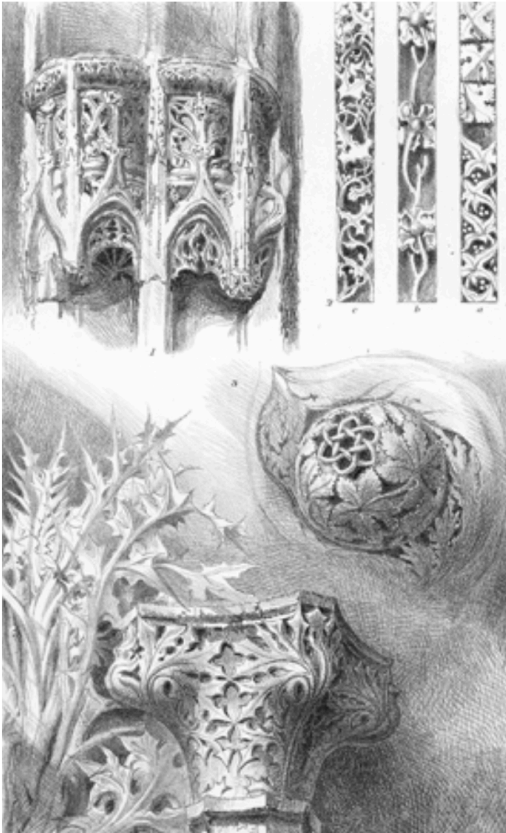
⁴⁹ HODGE Brooke and MEARS Patricia, *Skin + Bones Parallel Practices in Fashion and Architecture*, Thames & Hudson, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2007, p. 3

⁵⁰ WAGNER Otto, *Modem Architecture - a guidebook for his student to this field of arts*, The

En un primer acercamiento, intentaré reflejar cómo a raves de momentos históricos relevantes estas nuevas tareas y puntos de vista reclamados por la evolución de la sociedad han ejercido su influencia en las corrientes artísticas y en los procesos de diseño de arquitectura, moda u objetos cotidianos.

Figure 5 Mapping of three major periods
in modernism (between fashion and
architecture)

2.1. PRIMER EPISODIO: ARTS AND CRAFT, JOHN RUSKIN



"Architecture concerns itself only with those characters of an edifice which are above and beyond its common use. I say common; because a building raised to the honour of God, or in memory of men, has surely a use to which its architectural adornment fits it; but not a use which limits, by any inevitable necessities, its plan or details".⁵¹

En los albores de la modernidad, se produciría un importante episodio en la relación moda, ornamento y arquitectura a partir de las aportaciones de John Ruskin. Su conocido interés por el ornamento superficial sin duda está relacionado con una reinterpretación de la tradición antropomórfica en la arquitectura, a través de la teoría moral del cuerpo de Thomas Carlyle, como ha sugerido Chatterjee.⁵²

⁵¹ (Ruskin [1903–12] 1996, 8: 29)

⁵² Tectonic into Textile: John Ruskin and His Obsession with the Architectural Surface. Anuradha Chatterjee. 2009.

En esta teoría, el alma era más importante que el cuerpo y se expresaba a través de la ropa. Siguiendo estas ideas, Ruskin sugirió que la superficie era como la ropa y el elemento más importante de la arquitectura.

Sin duda, esto indicaba un intento de cambio en la identidad ontológica de la arquitectura, que fue definida por el espacio interior, la estructura y la función. Además, sus escritos abogaban por analogías vivas entre la superficie arquitectónica y la forma del vestido y los patrones textiles. Esta indicación contribuiría a los debates sobre el vestido y la arquitectura, particularmente en lo referido al significado y sentido del ornamento.

Ruskin había escrito dos libros victoriana sobre la historia de la arquitectura medieval y renacentista, ampliamente influyentes en Gran Bretaña. Se trataba de *The Seven Lamps of Architecture* (1849) y el estudio en tres volúmenes *The Stones of Venice* (1851-53). A través de estos textos, Ruskin influiría en el movimiento del renacimiento gótico en la arquitectura de la Inglaterra victoriana, especialmente ejemplificado en el Museo de Historia Natural de la Universidad de Oxford (Thomas Deane y Benjamin Woodward, 1860) y, especialmente, en el desarrollo del movimiento

Arts and Craft.

Sus escritos resultaron tan controvertidos como difíciles de comprender. En *Seven Lamps*, declaró que la arquitectura era la adición de rasgos “venerable or beautiful” pero “unnecessary” a un edificio. En este sentido, también afirmó que “*no one would call the laws architectural which determine the height of a breastwork or the position of a bastion. But if to the stone facing of that bastion be added an unnecessary feature, as a cable moulding, that is Architecture.*”

En este pasaje, Ruskin acentuaba claramente su visión sobre la superfluidad del ornamento. Las características decorativas estaban destinadas a ser disfrutadas por si mismas y la función simbólica de estos elementos no estaba relacionada con un propósito arquitectónico. Como resultado, la percepción de Ruskin de la arquitectura fue condenada como pictórica, y su lealtad a la arquitectura bizantina y gótica se consideró como un indicador del medievalismo religioso reaccionario.

Los críticos del siglo XIX sentían que su percepción de los edificios no era arquitectónica, al privilegiar el color y el ornamento sobre la

estructura.⁵³ Siguiendo una línea similar, historiadores del siglo XX, como Charles Moore y Paul Frankl, han afirmado que la comprensión de Ruskin del estilo gótico era pobre, ya que mostraba poca conciencia de los principios estructurales y los espacios interiores.⁵⁴ En esta misma dirección, críticos posteriores, como Kristine Garrigan, han argumentado que Ruskin estaba limitado por la visión bidimensional. En

⁵³ In the nineteenth century, one of the well-known commentators on Ruskin was Samuel Higgins, who argued in 1853 that architecture is the “art of the beautiful manifested in structure, of which, by its very nature, as a structural art, form must be the dominant principle.” Higgins claimed that a “building in which construction is made subservient to and whose chief glory is color, whether obtained by painting the surface, or by incrustation with precious and colored material, cannot be architecture at all, in the proper sense of the word” (Higgins 1853: 722–24, 743–44).

⁵⁴ (Moore 1924: 17; Frankl 1960: 560–61). Charles H. Moore claimed that Ruskin’s “apprehensions were not grounded in a proper sense of structure and he had no practical acquaintance with the art of building” (1924: 117).

función de esta apreciación, la mirada de Ruskin sería pertinente para admirar edificios góticos italianos, pero no para apreciar la complejidad tridimensional de las catedrales góticas del norte de Europa.⁵⁵ Estudiosos más recientes como Mark Swenarton señalaron que “*rarely did Ruskin think in a more strictly architectural manner that is in terms of the disposition of masses and volumes*”.⁵⁶ . Estas afirmaciones no son injustificadas.

La base de estas afirmaciones quizás resida en el método ilustrativo utilizado por Ruskin. Las imágenes de *Seven Lamps* muestran que los adornos naturalistas e incrustados de los edificios medievales de toda Europa fueron esbozados, reunidos y presentados como un collage de fragmentos, aislados del contexto más amplio del edificio.

⁵⁵ (Garrigan 1973 Garrigan explained that Ruskin was interested not just in walls but in their planarity. She claimed that he viewed a “building as a series of planes,” that “may be undecorated, beautiful in themselves because of the lovely patterns inherent in their materials” (1973: 42).

⁵⁶ (Swenarton 1989: 12).

El método de focalización en fragmentos superficiales se intensificó en *Stones*, con detalles y alzados de toda una serie de arquivoltas, jambas, basas, cornisas y capiteles de diferentes edificios compuestas en una sola imagen que pretende representar un estudio comparativo de partes. El contenido y la composición de estas ilustraciones habría sugerido a cualquier lector que el énfasis estaba en el ornamento y no en el edificio.

Imagen 1. Ornaments from Rouen, St. Lô and Venice (Ruskin 1889: 27).

Imagen 2. Pierced ornament from Lisieux, Bayeux, Verona and Padua (Ruskin 1889: 95).

Sin embargo, investigaciones más recientes han sugerido con acierto que, tal y como he indicado, el interés de Ruskin en la superficie se relaciona con su reinterpretación de la tradición antropomórfica en la arquitectura.

La analogía del cuerpo ha sido una fuente principal de significado en la teoría clásica de la arquitectura. La imagen del cuerpo humano era el medio a través del cual *“something invisible and ultimately unknown was grasped and made*

familiar".⁵⁷ Joseph Rykwert sostiene que la analogía entre cuerpo y construcción "*is deeply ingrained in all recorded architectural thinking*".⁵⁸

La evidencia más temprana de esta relación la encontramos en el *De architectura* de Vitruvio (17 aC). Siguiendo la tradición pitagórica del conocimiento, basada en las matemáticas, Vitruvio derivó un conjunto de relaciones numéricas entre partes del cuerpo (como la palma de la mano, la cabeza, el pecho, la cara y el pie) y su conjunto.⁵⁹

Estas relaciones proporcionales se utilizaron para entender la disposición de varias partes del edificio. El cuerpo, según Vitruvio, también podría entenderse en términos geométricos. Reflejaba la combinación del orden terrenal y el trascendente, ya que podía inscribirse simultáneamente dentro de un círculo y de un cuadrado. Esta idea llegó a ser conocida como el "*hombre de Vitruvio*", ilustrado por primera vez por los teóricos del siglo XVI que tradujeron *De*

⁵⁷ (Klassen 1994: 58).

⁵⁸ (Rykwert 1996: 29).

⁵⁹ (Drake 2003: 2).

architectura.⁶⁰ La inscripción invisible del cuerpo en la arquitectura a través de medios numéricos y geométricos tomaría una dimensión expresiva a través de los diversos órdenes. Las órdenes dórico, jónico y corintio representaban los cuerpos ideales, que poseían fuerza, disciplina y vigor. Estas ideas, como sabemos, inspiraron la práctica arquitectónica renacentista y la teoría.

El interés en el cuerpo siguió fascinando a los teóricos del Renacimiento. Esto se muestra vívidamente en los diseños de Francesco di Giorgio , cuyos cuadernos estaban llenos de estudios de la figura de Vitruvio, junto con los estudios de proporciones humanas en relación con plantas, fachadas y entablamentos. Rykwert ha señalado que Di Giorgio fue el “*first to draw the human pro le imposed on the section of a cornice*”.⁶¹ Di Giorgio estaba especialmente

⁶⁰ The Vitruvian man was rst drawn by Leonardo da Vinci in 1490. It was included in Fra Giovanni Giocondo’s 1511 edition of Vitruvius’s *De architectura* (see Geddes 2004). The Italian translation of *De architectura* by Cesare Cesariano, *Di lucio Vitruvio pollione de architectura* (1521), also featured the Vitruvian man (see Francesco 2004).

⁶¹ Rykwert (1996: 59).

interesado en la aplicación de la analogía entre cuerpo humano y construcción. Explicó que el cuerpo humano estaba dividido en nueve partes, o lo que es lo mismo, en nueve cabezas, que debían guiar el diseño de las fachadas. Una de sus ilustraciones más notables mostraba a un hombre con las manos extendidas, el tronco y la cabeza correspondientes a la nave de la iglesia, los brazos inclinados en dirección a la inclinación de los techos del pasillo, de modo que la nave se articula desde los pasillos a los codos, la puerta principal se abre en las articulaciones de la rodilla y finalmente la cabeza se sitúa en el frontón.⁶² El hombre vitrubiano también influiría en las plantas de las iglesias centrales proyectadas entre finales del siglo XV y principios del XVI.

La teoría clásica de la analogía corporal sería revitalizada en el siglo XIX por el arquitecto y teórico británico, C. C. Cockerell, influenciado por el texto de Vitruvio y las enseñanzas de Quatremère de Quincy. Durante su cátedra en la Royal Academy of Arts de Londres, declaró su alejamiento de la visión académica de la arquitectura clásica. Cockerell rechazó la creencia mecanicista y dogmática de que la presencia

⁶² (Rykwert 1996: 59).

corporal en la arquitectura sólo podía lograrse siguiendo proporciones y geometrías numéricas, o empleando los diversos órdenes.

Creía que el edificio no era una construcción literal, sino una “*abstract representation of the body’s proportions and contours*”. Cockerell se inspiró en la capacidad del cuerpo para desarrollar un movimiento biomecánico controlado, algo valorado como signo de salud y vigor. Se dio cuenta de que estos atributos podrían ser evidenciados en presencia de curvas en la superficie del cuerpo. Argumentaba que una presencia corporal podía ser impartida a todos los elementos del edificio, introduciendo curvas sutiles en sus perfiles. El espectador tendría una reacción subjetiva y una reacción psicológica a las sutiles alusiones al cuerpo en la composición global, y por lo tanto, obtendría placer.⁶³

En el siglo XIX, el enfoque clásico de la analogía corporal fue desafiado por la actitud científica emergente. Según Antoine Picon, el arquitecto y escritor francés Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc vinculó su visión de la estructura en la catedral gótica con las concepciones del organismo que prevalecen en torno al mismo tiempo en las

⁶³ (p.337).

ciencias de la vida.⁶⁴ Picon explica que Viollet-le-Duc fue influenciado por el trabajo del naturalista y zoólogo francés Georges Cuvier, quien apoyó la idea de que los organismos eran conjuntos funcionales. Estaban organizados de tal manera que cada parte era necesaria para completar la forma más grande, similar a la forma en que varias piezas de un rompecabezas juntos.

Este punto es explorado en detalle por Martin Bressani, quien sostiene que el estudio de Viollet-le-Duc sobre la arquitectura medieval sería como el de un anatomista que examina el cuerpo humano para proporcionar una fisiología estructural.⁶⁵ Bressani nota perceptiblemente que, en *“Viollet-le-Duc’s patient dismantling of a medieval building, in which absolutely no references to the science of engineering can be found, architecture becomes a combination of organs working together”*. Viollet-le-Duc también fue influenciado por el anatomista Marc Jean Bourgerie. Bressani sostiene que el complejo análisis de Viollet-le-Duc de una serie de perspectivas y perspectivas cortadas del punto saliente de los arcos góticos evocó la técnica visual de Bourgerie, que describía *“each particular*

⁶⁴ (Picon 1999: 314).

⁶⁵ (Bressani 2003: 120).

bone's diverse mode of articulation with its adjacent neighbor and its relative position within the ensemble that makes up the skull".⁶⁶

Para Ruskin, esta idea de que el cuerpo es una combinación racional de partes, trabajando en conjunto como un todo mecánico, permite legitimar un enfoque mecánico de la arquitectura. Y en este sentido, al igual que los teóricos del Renacimiento y los racionalistas del siglo XIX como Viollet-le-Duc, Ruskin vería una clara conexión entre la arquitectura y la figura humana. Sin embargo, no se alineó con los "antiguos" ni con los "modernos".

Ruskin se oponía al interés clásico, renacentista y decimonónico en el cuerpo como elemento material.⁶⁷ Su rechazó la autoridad de Vitruvio, y

⁶⁶ Bressani explains that Viollet-le-Duc was well acquainted with the anatomical work of Bourgerie. In addition, Bourgerie shared with Viollet-le-Duc the passion for Gothic. The quoted passage is from Étienne Delécluze, "Variétés Traité complet de l'anatomie de l'homme ...", *Journal des débats politiques et littéraires*, 15, November 1834, quoted in Bressani (2003: 126).

⁶⁷ For Ruskin's criticism of Vitruvian thought, see Ruskin (1996 [1903–12], 11: 119).

a la idealización de las proporciones y la codificación de los órdenes, partía de la base de que estas idealizaciones partían de la alteración de formas pasadas en copias carentes de sentido e imaginación. Además, Ruskin criticaría el surgimiento de las ciencias naturales en el siglo XIX, por lo que no compartió la visión racional de las estructuras orgánicas de Viollet-le-Duc. La comprensión que Ruskin tenía de la vida estaba vinculada al romanticismo victoriano, una corriente de pensamiento surgida como respuesta a la industrialización y a la creciente mecanización de la vida intelectual de la sociedad.⁶⁸ Favorecía la idea del organismo vivo, ya que contenía la promesa de imprevisibilidad, irregularidad y libertad. Es por ello que Ruskin use habitualmente términos tales como "*vida*", "*alma*" y "*espíritu*" al escribir sobre arquitectura.

Para entender acertadamente esta posición de Ruskin, es importante considerar las ideas de prominentes victorianos, como Thomas Carlyle, que refundió el significado filosófico del cuerpo y el alma. Herbert Sussman explica que, para Carlyle, "*England's mechanization appeared bound to philosophical mechanism, the occupation*

⁶⁸ (Sussman 1968: 5).

with material means rather than spiritual ends".⁶⁹ En un provocador ensayo, "*Signs of the times*," Carlyle declaró que el siglo XIX fue la edad de la maquinaria,⁷⁰ afirmando que los seres humanos habían "*grown mechanical in head and in heart, as well as in hand*" y sus esfuerzos, apegos y opiniones exhibían un carácter mecánico. La actitud mecanicista permitiría prosperar a la ciencias físicas, ocupadas de lo "material, the immediately practical, [and] not the divine and [the] spiritual", mientras que las ciencias metafísicas y morales desaparecieron. Para Carlyle, esta situación enfatiza el exterior (cuerpo) e ignora el reino interior (alma), estableciendo una dicotomía irreconciliable entre el cuerpo y el alma, material y espiritual que devendría en condición fundamental del siglo XIX. Para él, la incapacidad de la sociedad del XIX para desarrollar el lenguaje para la expresión de la dimensión interna y espiritual y como resultado, el alma siempre permanecería reprimida por el ámbito corporal y material.⁷¹

⁶⁹ (Sussman 1968: 15).

⁷⁰ (Carlyle, [1829/1858] 2004: 100)

⁷¹ Carlyle claimed that "an inward persuasion has long been diffusing itself and now and then even comes to utterance, that, except the external, there are no true sciences; that to the inward

Sin embargo, la actitud pesimista de Carlyle hacia el alma cambió en *Sartor Resartus* (1833-34). En este libro, argumentaría que **la ropa** en su forma literal y metafórica expresaba una idea oculta e interior. El argumento central del libro era que “*society is founded upon cloth*”.⁷² Carlyle argumentaría que todas las cosas visibles son emblemas y que “*all emblematic things are properly clothes, thought-woven or hand-woven*”. Según este pensamiento, la base misma de la cultura era simbólica y todos los símbolos eran prendas que expresaban una idea oculta. Incluso definiría el lenguaje como “*garment of thought*,” ya que revelaba la imaginación, el espíritu invisible de la mente humana.

Carlyle extendería estos argumentos al cuerpo humano afirmando que la ropa era el “*grand*

world (if there be any) our only conceivable road is through the outward; that, in short, what cannot be investigated and understood mechanically, cannot be investigated and understood at all” (Carlyle 2004 [1829/1858]: 105).

⁷² (Carlyle [1833-34] 1983: 38). For a discussion of Carlyle’s philosophy of clothes, see Keenan (2001: 1–50) and Carter (2003: 1–17).

tissue of all tissue”, el “vestural tissue”, que “man’s soul wears as its outmost wrappage and overall; wherein his whole other ... tissues are included and screened, his whole faculties work, his whole self lives, moves and has its being”.⁷³ De esta manera, se dotaba a la vestimenta con una cualidad corporal y una importancia mayor que el cuerpo. Carlyle creía que la ropa era el “master organ” o el “soul’s seat,” y que era posible comprender el espíritu interior de una persona, mirándola a través de su ropa. La vestimenta resultaba entonces tan significativa que Calyle la comparaba con los estilos arquitectónicos:

“neither in tailoring nor in legislating does man proceed by mere accident, but the hand is ever guided on by mysterious operations of the mind. In all his modes and habilitory endeavours, an architectural idea will be found lurking; his body and the cloth are the site and materials whereon and whereby his beautified edifice of a person, is to be built. Whether he ows gracefully out in folded mantles, based on light sandals, tower-up in high headgear, from amid peaks, spangles and bell-girdles; swell out in starched ruffs, buckram stuf ngs

⁷³ (Carlyle [1833-34] 1983:2).

and monstrous tuberosities; or girth himself into separate sections and front the world an agglomeration of four limbs—will depend on the nature of the architectural idea; whether Grecian, Gothic, later-Gothic, or altogether modern and Parisian or Anglo-Dandiacal.”⁷⁴

Usando el término “*architectural idea*” y comparando “*body and the cloth*” con “*site and materials*”, Carlyle sugirió que el cuerpo sin adornos no poseía una verdad innata. El cuerpo solamente podía dotarse de significado a través de la construcción literal y metafórica de una superficie exterior. La filosofía en torno a la vestimenta de Carlyle cambió la relación entre el alma y el cuerpo e influiría notablemente los escritos e ideas de Ruskin, como el mismo admitiría:

“I should be very sorry if I had not been continually taught and influenced by the writers whom I love; and am quite unable to say to what extent my thoughts have been guided by Wordsworth, Carlyle and Helps; to whom (with Dante and George Herbert, in olden time) I owe more than to

⁷⁴ (Carlyle [1833–34] 1983: 25–26)

*any other writers—most of all, perhaps to
Carlyle, whom I read so constantly, that,
without willfully setting myself to imitate
him, I find myself perpetually falling into his
modes of expression ... ”*⁷⁵

Reconocería su deuda en una carta dirigida a Carlyle en 1869, en la que escribió: *“I have the Sartor with me also—it belongs to me now, more than any other of your books”*.⁷⁶ Manteniéndose en la filosofía de Carlyle, Ruskin estudiaría sólo figuras humanas vestidas en pinturas y esculturas. Odiaba la representación de los desnudos, porque creía que el *“study of the nude is injurious, beyond the limits of honour and decency in daily life”*.⁷⁷

En su análisis de las pinturas de Sir Joshua Reynolds y Thomas Gainsborough, Ruskin se refería abiertamente a Carlyle, pidiendo a los lectores que reflexionaran sobre las *“external and corporeal qualities these masters of our masters love to paint,”* desarrolladas bajo *“Mr. Carlyle’s guidance, as well as mine and with the analysis of*

⁷⁵ (Ruskin 1996 [1903–12], 5: 427)

⁷⁶ (Ruskin [1869] 1982: 146).

⁷⁷ (Ruskin [1903–12] 1996, 22: 223).

Sartor Resartus".⁷⁸

Llegó a la conclusión de que el *"charm of all these pictures is in great degree dependent on toilette; that the fond and graceful flatteries of each master do in no small measure consist in his management of frillings and trimmings, cuffs and collarettes; and on beautiful flingings or fastenings of investiture"*. Ruskin creía que los simples pliegues de una cortina tenían un poder de expresión significativo.⁷⁹

Así, no es de extrañar que en su análisis del dibujo de la Virgen arrodillada de Rafael, afirmase que el rostro *"is in no wise transcendent in any kind of expression,"* y que *"nearly the entire charm of the figure is owing to the disposition of the drapery in accordance with tender and quiet gesture"*.⁸⁰ Tradicionalmente, el rostro era considerado como una ventana hacia el alma y las emociones más íntimas, un papel que ahora se trasladaba al vestido.

En relación al debate sobre el cuerpo y un alma de la Arquitectura Ruskin argumenta:

⁷⁸ Ruskin [1903-12] 1996, 33: 311).

⁷⁹ (Ruskin [1903-12] 1996, 20: 274).

⁸⁰ (Ruskin [1903-12] 1996, 20: pp. 274-75).

“What is true of human polity seems to me not less so of the distinctively political art of architecture ... Uniting the technical and imaginative elements as essentially as humanity does soul and body, it shows the same infirmly balanced liability to the prevalence of the lower part over the higher, to the interference of the constructive, with the purity and simplicity of the reflective element. This tendency, like every other form of materialism, is increasing with the advance of the age ..”.⁸¹

Trasladando este discurso a la Arquitectura, el cuerpo tendría su reflejo en los aspectos *técnicos* o *constructivos*, especialmente referido a la fábrica en bruto y el espacio dentro del edificio, considerados como el elemento *inferior*. Ruskin criticaba toda una serie de tipos de edificios que exponían sus aspectos constructivos, como los monótonos edificios de ladrillo de Inglaterra, los edificios comerciales hechos de pilares de hierro y vidrio plano, y las catedrales góticas en las que se hacían hincapié en las líneas de carga. Dado que el énfasis en el cuerpo físico no celebraba adecuadamente la vida humana, la expresión

⁸¹ (Ruskin [1903–12] 1996, 8: 20–21)

descarada de las condiciones materiales de fuerza, construcción o mecánica no podían por sí solas expresar el alma de la arquitectura.

Para Ruskin, el alma de la arquitectura era la calidad *imaginativa* o *reflexiva* de los edificios, considerado como el elemento *superior* en la arquitectura. Y esta se expresaba a través de la capa de decoración que ocultaba y transformaba las paredes de mampostería. Así, la arquitectura era una imagen del cuerpo vestido.

Esta concepción espiritual de la arquitectura también se evidenció en la actitud sentimental de Ruskin hacia las restauraciones del siglo XIX de edificios venecianos en ruinas. La restauración normalmente implicaba reparaciones parciales de la estructura y la decoración, llevando el edificio a su estado original algo que Ruskin rechazaba, afirmando que:

“Do not let us deceive ourselves in this important matter; it is impossible, as impossible as to raise the dead, to restore anything that has ever been great or beautiful in architecture. That which I have above insisted upon as the life of the whole, that spirit which is given only by the hand and eye of the workman, can never be

recalled. Another spirit may be given by another time and it is then a new building; but the spirit of the dead workman cannot be summoned up and commanded to direct other hands and other thoughts. And as for direct and simple copying, it is palpably impossible. What copying can there be of surfaces that have been worn half an inch down? The whole nish of the work was in the half inch that is gone.”⁸²

En definitiva, en su extensión de las teorías de Carlyle a la Arquitectura Ruskin establecía un paralelismo entre estructura-espacio del edificio y cuerpo humano, mientras que la capa decorativa que ocultaba y cubría la estructura sería asimilada al vestido, y expresaba el alma de la arquitectura.

Desde esta aproximación, John Ruskin desarrolló toda una teoría del trasvase de lo textil a lo tectónico. En este sentido, Viollet Le Duc había argumentado

⁸² (Ruskin [1903–1912] 1996, 8: 242–43, *emphasis in original*)

"In the thirteenth century it was rapidly succeeded by a plain garment, comfortable, common to almost all classes and which drew its value from the style in which it was worn ... They sought the form best suited to daily habits and just as in architecture—which is also a garment—they sought the most rational way of clothing the structure".⁸³

Efectivamente, para LeDuc el vestido del siglo XIII sería ideal, ya que no ocultan defectos físicos y seguía directamente la forma del cuerpo.⁸⁴ Como en la arquitectura, la ropa del siglo XIII había sido diseñada de siguiendo criterios de utilidad y la razón. Imponiendo la idea de la expresión racional en la vestimenta medieval, la arquitectura gótica se reinterpretó como una construcción estructuralmente honesta.

Ruskin participó con entusiasmo en los debates sobre la relación entre la arquitectura y el vestido. En el volumen final de *Stones*, declaró:

"Precisely analogous to this destruction of beauty in dress has been that of beauty in

⁸³ (Viollet-le-Duc 1872, 4: 429

⁸⁴ Forty, 1989: 10-11

*architecture; its color and grace and
fancy, being gradually sacrificed to the base
forms of the Renaissance”⁸⁵*

Para concretar este acercamiento, Ruskin recurre al concepto del término **“wall veil”** acuñado por el mismo. Éste hacía referencia a la pared de mampostería exterior de un edificio y el *apellido* velo se usaba deliberadamente en lugar del término cuerpo, en relación a la parte más externa del cuerpo humano (carne y piel) que ocultaba y protegía un frágil espacio interior. Sin embargo, dado el rechazo de Ruskin por el cuerpo desnudo, el **wall veil** tenía que adornarse con una fina y fina capa de ornamentación cromática y de relieve. **En definitiva, el argumento principal residía en asimilar el papel de la superficie exterior de la arquitectura al del vestido y los textiles.**

A partir de aquí, y a través de un juego de metáforas literarias con términos como *corte, encogimiento, patrón extendido*, Ruskin convertiría en sus escritos el lenguaje tectónico

⁸⁵ (Ruskin [1903–12] 1996, 11: 225).

de la arquitectura en un lenguaje de sastrería.

Avanzando un poco más, Ruskin sugirió incluso que el revestimiento ornamental constituía un plano paralelo ajeno al sistema estructural, estableciendo una separación física y simbólica entre construcción y decoración que resultaba tremendamente evocadora de la relación entre el cuerpo y el vestido.

Rechazaba además la ornamentación añadida, pegada y escultórica. En su lugar, prefería los lienzos perforados, los huecos con tracería, las incrustaciones superficiales y el suave adorno en bajo relieve, ya que evocaban imágenes de vinculación, trenzado y conexión.

Finalmente, Ruskin construiría un discurso de historias paralelas de la arquitectura y el vestido, poniendo en paralelo la evolución de los estilos arquitectónicos con los cambios que tienen lugar en los estilos de vestimenta. Así, dice por ejemplo que el traje medieval temprano evolucionó hacia un estilo de ropa vívidamente coloreada y bordada en los siglos XIII y XIV y en líneas similares, la veteada chapa de mármol de los edificios bizantinos dio paso al gótico, cuyas paredes estaban decoradas con *“chequers of very warm color, a russet inclining to scarlet more or*

less relieved with white, black and grey".⁸⁶ Al construir una historia única para el vestido y la arquitectura, Ruskin naturalizó la idea de que el edificio era un cuerpo vestido.

⁸⁶ (Ruskin [1903-12] 1996, 11: 27)

2.2. SEGUNDO EPISODIO: INDUSTRIALIZACIÓN

"A stylistic phase in architecture is a sort of broad base of shared ' ' k motifs, modes of expression, and themes, from which a great variety of personal styles may emerge."⁸⁷

Como bien sabemos, el primer período de la industrialización vino caracterizado por el fulminante desarrollo de técnicas de construcción sin precedentes e innovadoras que favorecieron el uso del hierro y el acero, recién inventados, frente a la albañilería y la fábrica tradicional. Este rápido cambio tecnológico se convertiría en una de las influencias más poderosas en el camino hacia la modernidad.

Como señala Giedion, *"cuando el siglo XIX se cree inobservado, y no obligado por ello a someterse a las apariencias, entonces es cuando se muestra verdaderamente audaz"*.⁸⁸ Libre de las ropas poco favorecedoras, diseñadas únicamente para

⁸⁷ CURTIS, William J.R., *Modern Architecture Since 1900*, Phaidon, New York, 1996, page 59

⁸⁸ GIEDION, S., *Bauen in Frankreich. Eisen. Eisenbeton*, cit., p. 249

agradar al aprensivo ojo de un tercero, finalmente la construcción puede emerger y transformarse a sí misma. Conforme estas nuevas formas de construcción van ganando confianza, pueden ir desplazándose desde los bastidores hacia el escenario principal, hasta el punto de que *“tras abandonar su disfraz, las formas [...] que definen la parte trasera e inadvertida de las estaciones de tren y de las fábricas, comienzan a dejar- se percibir en las fachadas principales de los edificios”*, especialmente en construcciones temporales, como el Palacio de Cristal (1851) de Paxton que, de manera significativa, *“producía emociones que solo parecían pertenecer al reino de los sueños”*.⁸⁹ El reino de los sueños de la arquitectura comienza a materializarse.

El Crystal Palace de Londres, , demuestra este nuevo tipo de sistema estructural utilizando hierro y vidrio, recurriendo a una revolucionaria estructura prefabricada que utiliza una piel de vidrio ligero y transparente para envolver una

⁸⁹ Ibid., pp. 249, 256. N. del T: La versión en español que propone Isidro Puig en 1968 para la primera de estas dos citas difiere de la edición inglesa manejada por el autor. Para comprender mejor el mensaje del autor, no se reproduce la versión española, sino que se traduce la inglesa.

ligera estructura de acero, pensada para ser desmontada y recompuesta con facilidad.

En esta época, el Crystal Palace fue un tipo innovador de arquitectura que creó un nuevo sentido del espacio, en el que el sentido de la transparencia cobraba protagonismo y cuyo veloz montaje reforzó una nueva manera de construir la arquitectura, favoreciendo el uso de máquinas.⁹⁰

A partir de ese momento, las estructuras se pusieron de moda debido a su potencial para transmitir formas actualizadas, arquitectónicamente diversas y con capacidad para transmitir innovación y avance tecnológico. En este sentido, Otto Wagner sostiene que *“construction always precedes, for no art-form can arise without it, and the task of art, which is to idealize the existing, is” impossible without the existence of the object.*⁹¹

⁹⁰ CURTIS, William J,R., Modern Architecture Since 1900,Phaidon, New York, 1996, page 36-39

⁹¹ WAGNER Otto, Modern Architecture - a guidebook for his student to this field of arts, The Getty Center Publication Programs, Santa Monica, 1988, p.93

Imagen. Palacio de Cristal por Joseph Paxton (1851)⁹²

En la construcción del Crystal Palace y los edificios de similares características de la época, se introdujeron una paleta de materiales que revolucionaría la forma en que se concibieron los edificios, los sistemas de transporte y hasta los diseños de moda. Desde esta nueva concepción de la arquitectura, pabellones de exposición y mercados, edificios ferroviarios y rascacielos se distanciaron rápidamente de la arquitectura tradicional para instalar una nueva tradición.

Imagen. Estilo de vestir antes de la armadura de metal crinoline con múltiples capas textiles (1850)⁹³

Imagen. Estilo de vestir después de la introducción de Paxton de armadura metálica, creando algún efecto 1860)

⁹² NUTTGENS, Patrick, Histoire de l'Architecture, Phaidon, Paris, 2002

⁹³ HODGE Brooke and MEARS Patricia, Skin + Bones Parallel Practices in Fashion and Architecture, Thames & Hudson, Museum of Contemporary Art, Los Angeles,

En la moda, la influencia de estas técnicas y edificios se dejó sentir inmediatamente, inspirando a múltiples diseñadores a crear nuevas prendas de vestir, como la armadura metálica utilizada en vestidos de mujeres que apoyan sus faldas en forma de cúpula. Estas faldas albergan un bastidor de *crinoline*, al igual que la estructura de hierro sirvió de apoyo a la piel de todo el Crystal Palace.

El mismo tipo de estructura de moda se encuentra en los corsés estilo ballena de las mujeres. El reflejo directo del sistema de armadura demostró tanto en la arquitectura como en la moda, la mentalidad general del siglo XIX y el uso de nuevos materiales como el acero y el vidrio para crear nuevas formas.

Imagen. La forma del desplazamiento de la crioline hacia la espalda del vestido de noche (1864)

Imagen. El bullicio se convierte en comienza y cambia radicalmente la forma percibida de la silueta (1884)

Durante este período otra invención revolucionaria fue la máquina de coser, y su asociación con el surgimiento de la producción en

masa y el período industrial.⁹⁴ La máquina de coser permitió a sastres y diseñadores multiplicar la producción al evitar fatigosos trabajos realizados por cosido a mano de todas las partes de la prenda.

Aunque esta innovadora herramienta gozaría de gran aceptación en el mundo de la confección, sin duda su entrada en el mundo de la producción en serie, conllevaría la pérdida de una parte delicada del proceso, relacionada con lo manual, la artesanía y los tiempos largos.

Paralelamente, la pérdida de artesanías en el mundo de la arquitectura debido a la alta capacidad de producción de las máquinas, así como los nuevos tipos de materiales que estaban disponibles en el momento implicarían ciertas cuestiones relativas a un cambio tan drástico en tan corto período de tiempo.

“Thus by the end of the decade, the crinoline-supported skirts were truly prodigious, until it was impossible for two women to enter the room

⁹⁴ HODGE Brooke and MEARS Patricia, Skin + Bones Parallel Practices in Fashion and Architecture, Thames & Hudson, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2007», p.12

together or sit on the same sofa, for the frills of one dress took up all available space.”⁹⁵

Este tipo de exceso y exageraciones en la moda, así como la rápida capacidad de producción en la arquitectura, sin duda, explica el surgimiento de nuevas formas, detalles y expresión artística en el siguiente período.

⁹⁵ LAVER James, The Concise History of Costume and Fashion, Harry N. Abrams Inc, New York, page 179

2.3. TERCER EPISODIO: ART NOUVEAU

“The whole basis of the views of architecture prevailing today must be displaced by the recognition that the only possible point of departure for our artistic creation is modern life.” Otto Wagner, 1895⁹⁶

Nuestro tercer episodio se desarrollaría bajo la guía del *Art Nouveau* y los modernismos que recorren la Europa de la transición entre los siglos XIX y XX, como primeros movimientos modernos que desgarran el universo artístico.

Se trata de un periodo que responde a la acogida y evolución de los progresos tecnológicos y materiales desarrollados por el periodo anterior, alcanzando un mayor grado de libertad formal.

El *Art Nouveau* estaría destinado a ser un lenguaje que transmitiese una nueva forma de vida, cuyas prácticas gozarían de una nueva definición orientadas por la comunión de estética

⁹⁶ CURTIS, William J.R., *Modern Architecture Since 1900*, Phaidon, New York, 1996, page 53

y la ética. El resultado fueron vibrantes y singulares ornamentos de inspiración orgánica, caracterizados por motivos vegetales y florales. *"The 1890's as a whole was a period of changing values. The old rigid society-mould was visibly breaking up."*⁹⁷. Avanzando en el uso de las estructuras metálicas, el Art Nouveau demostró que el metal puede usarse creativamente para construir formas estructurales orgánicas y detalles que simbolizan *"a new breath of freedom in the air."*⁹⁸

Imagen. Estructura del balcón en el exterior de la Casa Horta, Art Nouveau (1898)

Imagen. Detalle de la fachada de la Casa Horta, compuesta de metal y hormigón, lo que significa la ruptura del metal y la arquitectura industrial.

En paralelo, en el mundo de la moda, el *bustle*, surgido al final de la época anterior con claras connotaciones estructurales, cambiaría la forma de la típica silueta femenina en forma de bóveda,

⁹⁷ LAVER James, The Concise History of Costume and Fashion, Harry N. Abrams Inc, New York, page 211

⁹⁸ Ibid, pag 211

centrando la atención en la parte posterior del vestido (inicio de la asimetría), como influencia directa de las formas orgánicas en la moda.

La influencia del *bustle* comenzó a florecer en el período del Art Nouveau, introduciendo variedad en la estructura de la ropa femenina, de la misma manera que la forma de latigazo cambió la estructura metálica típica en la arquitectura y la ingeniería.

Imagen. Diversos alborotos que surgieron durante la influencia del período del Art Nouveau.

La influencia del Art Nouveau se extendería a través de campos muy diversos, desde la arquitectura hasta el mobiliario, la moda y el arte como parte de la vida cotidiana.

En cuanto al estilo de vestir de este período, es evidente que los vestidos de mujeres eran mucho menos restrictivos que en el período anterior. El uso de corsés se redujo y la armadura metálica se hizo menos predominante en la fabricación de ropa. En cambio, los movimientos orgánicos habituales en el periodo se introdujeron en el mundo de la moda para crear formas asimétricas y orgánicas que mejoran ciertas partes del

cuerpo. El enfoque no se centraba únicamente en la creación de formas estructurales orgánicas, sino también en la expresión de principios artísticos.

Imagen. Vestido de 'La Belle Epoque' (1912) 55

Imagen. Diseños textiles del período Art Noveau 56

Imagen. El Beso. Gustave Klimt (1907-1908)

Los diseños se caracterizaron en este momento por un alto nivel de artesanía y fueron claramente estimulados por el arte, en la aspiración de que todo podría convertirse en una obra de arte, una tetera, un vestido o incluso un balcón o una pieza del sistema de ventilación. En este contexto, el acercamiento entre moda y arquitectura resultó tremendamente fértil.

Como ha señalado Ignacio Martín, durante algún tiempo, pertenecer a la vanguardia arquitectónica implicaba no solo debatir sobre moda, sino, incluso, el diseñar vestidos: *“Será durante el perfilado de estos patrones donde el arquitecto de principios del siglo XX encuentre con mayor evidencia los indicios para desarrollar un nuevo léxico para su arquitectura: para su*

construcción, su difusión y su enseñanza. Esta actividad gestará la aparición del proyecto moderno. El arquitecto ensaya en los trajes lo que posteriormente pondrá en práctica en sus edificios.”

Durante algún tiempo, como ha señalado Wigley, los arquitectos no solo diseñan vestidos, sino que se convirtieron con sus diseños en la vanguardia del mundo de la moda. *“Los arquitectos no solo fueron influenciados por el debate sobre la reforma de la vestimenta. Ellos representaron el papel principal en ello”* ⁹⁹

La definición de la vestimenta será vital para habitar en el interior de esta atmósfera y como dirá Karl Ernst Osthaus, industrial y mecenas de la arquitectura de la época: *“desdichada la mujer que entre en cualquiera de las habitaciones sin ir vestida de forma artísticamente aceptable”*.¹⁰⁰

Guiado por esta preocupación, Karl Ernst Osthaus encarga a uno de los arquitectos estrella de la época, el belga Henry van de Velde, la

⁹⁹ Wigley, Mark en *White Walls, designer dresses*, p. 130

¹⁰⁰ Expresión recogida en en Stern, Radu, *Against Fashion*, p. 13.

composición completa del interior de su casa, la villa Hohenhof edificada en 1907. Para moverse por este espacio, tan sumamente *activado*, será indispensable el uso de los vestidos que el arquitecto había diseñado para su esposa Gertrud. *“La vestimenta no se entenderá como un accesorio de un espacio arquitectónico sino que será su verdadera condición”*.¹⁰¹

El trabajo de van de Velde parte de las ideas desarrolladas por Morris y Ruskin sobre la transformación del espacio cotidiano del hombre. Van de Velde, se convierte en el impulsor del *Art Nouveau* en su país, junto a Victor Horta, desde donde se difundirá dicho movimiento a países del resto de Europa, como Alemania y Francia.

Su inquietud por la composición de, lo que él llamaba, *“la atmósfera y las condiciones de la vida moderna”*¹⁰² no se ciñe a términos estilísticos, sino que se plantea en términos morales y sociales. La labor del arquitecto se guiará por una responsabilidad social, con total convencimiento de que el arte puede mejorar la vida de la raza

¹⁰¹ Wigley, Mark, Op. cit., p. 70.

¹⁰² En el escrito de van de Velde, Henry, *Artistic improvement of*

humana.

La arquitectura se extiende, en una condición totalizadora, a un conjunto múltiple de elementos menores que componen el entorno del hombre moderno. Van de Velde encuentra en el campo del diseño de las artes aplicadas el territorio privilegiado donde conjugar los ingredientes para componer esa atmósfera de equilibrio estructurado entre la estética y la ética. Este fenómeno *ambientalista* recibirá el nombre de *Gesamtkunstwerk*: la obra de arte total.

El espacio arquitectónico propuesto por van de Velde es un espacio de *alta densidad*. Aspira a cargar de contenido el conjunto de moléculas que rodea el entorno humano. El espacio existente entre lo tradicionalmente conocido como arquitectónico, asociado a los elementos murarios, suelos y techo, y el cuerpo humano, no es un vacío, es un espacio ocupado por un conjunto de agentes de diferentes escalas y materialidades que deben garantizar la inmunidad de la existencia humana. Cada elemento, desde el mobiliario a los cubiertos o utensilios de cocina, desde los papeles de pared a la forma de los pasamanos, tendrán que asumir su pertenencia a una misma composición ambiental armónica. Y por supuesto, dentro de

esta composición, la vestimenta de sus habitantes se convierte en la mejor oportunidad para expresar el encuentro de lo arquitectónico con el físico humano.

La arquitectura se convierte en el trabajo de van de Velde en una *arquitectura-entorno*. Su modelo de vida propuesto, en el interior de lo arquitectónico, ejemplifica anticipadamente las teorías inmersivas que Heidegger redactará dos décadas después, en las que *el ser*, adquiere su naturaleza en tanto en cuanto es *ser-en*; según el filósofo: *“la forma de ser de un ente que es en otro, como el agua en el vaso, el vestido en el armario... El agua y el vaso, el vestido y el armario, están ambos de igual modo en un lugar en el espacio...: habitar en”*.¹⁰³

Un ejemplo completo de *construcción atmosférica* es el diseño de su propia casa. Construida en 1898 con el nombre de *Villa Blomenwerf*, en la localidad belga de Ukkel, pretende convertirse en una estación autónoma donde poder vivir en un interior protegido de cualquier contaminación externa; según el propio arquitecto: *“nos*

¹⁰³ En Heidegger, Martin, *Ser y Tiempo*, p53 y 54.
La palabra *en* la letra cursiva que caracteriza el texto en el que se inscribe.

encomendamos a nosotros mismos que ningún elemento feo o corruptamente inspirado... ensuciaría los ojos de nuestros niños". El proyecto se plantea como un ejercicio ejemplar para la sociedad, y de adoctrinamiento tanto para la educación de su familia, como de los eles deseosos de construir una nueva civilización.

Todo el entorno deberá estar inspirado y producido artísticamente. Para habitar este reducto, sus ocupantes deberán portar unos trajes específicos, entendidos como envolturas artísticamente confeccionadas. De esta manera, los trajes de su esposa Maria Sèthe son escrupulosamente diseñados por el arquitecto, siguiendo los principios del *vestido reforma* y confeccionado con telas tan bellas como las diseñadas por el propio Morris. Las formas propuestas continúan manteniendo los per les holgados, avanzados desde Londres, propiciando la existencia de espacio liberado entre las telas y el cuerpo.

Las imágenes conservadas de sus interiores muestran a la esposa del arquitecto posando en el interior de la casa portando diferentes vestidos, acompañada del resto de objetos domésticos también diseñados por Van de Velde o gente de su confianza. Las sueltas envolturas que recubren

el cuerpo de la mujer se manifiestan como extensiones del conjunto de elementos que configuran el entorno arquitectónico. Como habitando un pliegue doméstico de escala corporal, los vestidos se muestran como un *continuum* material y espacial de las superficies horizontales de la casa, atemperadas con ornamentadas alfombras de las que parecen emerger las prendas.

Todos los componentes se vinculan entre sí en un contenido armónico compartido. La *Gesamtkunstwerk* es un ejercicio de plegado sin n en el que lo arquitectónico adquiere diferentes expresiones formales. En términos *deleuzianos*, podría decirse que la obra de arte total, genera un espacio “múltiple, no solo porque lo compongan muchas partes, sino porque está plegado de diferentes maneras”.¹⁰⁴

Van de Velde también diseña vestidos para ser usados en el momento de abandonar la estación. Si las casas eran incubadoras inmóviles, los vestidos diseñados por el arquitecto eran un auténtico satélite doméstico que transportaba al sujeto de una residencia a otra sin romper el

¹⁰⁴ Deleuze, Gilles, *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, p. 11.

equilibrio medioambiental que la mansión había creado. En sus vestidos de calle se refuerza su envoltura exterior con tejidos más robustos, y las líneas que los estructuran se tornan más austeras.

La misma actitud frente a la vestimenta que debía ser usada en los interiores reconocidos como modernos la encontraremos en otro de los principales nombres de la arquitectura de las décadas posteriores: Frank Lloyd Wright. Además de diseñar los vestidos de su propia esposa, Catherine Tobin Wright, proveyó de indumentaria a las mujeres de al menos dos de sus clientes: un vestido para Mrs. Coonley y un traje de noche para Isabella Martin, la mujer de uno de sus principales mecenas. Indudablemente, estos vestidos, como escribirá el hijo del arquitecto, *“armonizaban con los interiores”*.¹⁰⁵ Lamentablemente, durante el proceso de su divorcio con Frank, Catherine alegará, como uno de los justificantes de su separación, el diseño de extraños vestidos por parte de su marido para ser usados por ella.

¹⁰⁵ Hanks, Davis A., *The decorative designs of Frank Lloyd Wright*, p. 103.

Tras adquirir un fuerte reconocimiento por trabajos realizados en su país, Henry van de Velde decide trasladarse a Alemania en donde encontrará una mayor acogida a sus ideales, al encontrarse con un movimiento reforma – *Reformkleidung* – de fuerte desarrollo y convicción. En Alemania coinciden una serie de condicionantes que hacen que el movimiento adquiera gran magnitud e influencia sobre países vecinos como Austria: por un lado existe un álgido momento económico en el país que revierte en un desarrollismo de las artes aplicadas, y por otro lado, se instala un sentimiento de rivalidad con Francia y lo que ella representa: la industria de la moda.

El proyecto reformista de la vestimenta será debatido intensamente en el *Kongress für Frauenwerke und Frauenbestrebungen* – Congreso Internacional para el Bienestar y los Esfuerzos de las Mujeres –, organizado en Berlín en 1896. De dicho debate surge el equivalente al *Rational Dress Society* inglés: el *Verein für die Verbesserung der Frauenkleidung* – Asociación para la Mejora del Vestido de las Mujeres. El esfuerzo del organismo por instaurar un entorno saludable para la mujer a través de las prendas que viste, consigue persuadir en 1903 a uno de los principales almacenes de Berlín, los *Wertheim*,

para que incluyan un departamento donde se comercialicen los vestidos reforma.

En este marco social y político emergente es donde aterriza el arquitecto belga para convertirse en el principal protagonista de la implantación y difusión de las nuevas teorías arquitectónicas y del diseño de moda.

El principal episodio desde el que se impulsa el influyente debate será la exposición desarrollada en el recientemente inaugurado museo *Kaiser Wilhelm* en Krefeld, en agosto de 1900, bajo el título *Vestidos de mujeres diseñados por artistas*. Krefeld, ciudad alemana poseedora de una fuerte industria textil, acoge la sede del citado museo, planteado para albergar una serie de exposiciones revolucionarias alrededor de temas que relacionan el arte con la potente industria del país. La exposición sobre la nueva moda es uno de los programas que adquiere una mayor repercusión.

La exposición organizada por el artista Alfred Mohrbutter va acompañada de una serie de ponencias impartidas desde diferentes disciplinas artísticas y científicas. El belga van de Velde, invitado al evento, “se convertiría

*irrefutablemente en la estrella del show”.*¹⁰⁶

Su participación en el evento se compondrá de la muestra de seis vestidos realizados para su mujer, los cuales fueron, en palabras del director del museo, “*los puntos culminantes de toda la exposición*”,¹⁰⁷ además de varios diseños de otras prendas. Todas las piezas servirán para ilustrar el cuerpo teórico presentado en su ponencia.

Su conferencia difunde las teorías recogidas dos meses después del evento en el texto, *The Artistic Improvement of Women’s Clothing*. El trabajo del arquitecto contiene la propuesta teórica para dinamitar los cimientos del mundo de la moda. Van de Velde, en el prólogo de apertura del texto, agradece con vital entusiasmo al director del museo, el Dr. Deneken, el darle la oportunidad “de hacer realidad un sueño” y ayudar a “lanzar nuestro ataque sobre la moda”.¹⁰⁸ En el resto del escrito continúa el mismo tono beligerante, avivando con ello el comienzo de la contienda:

¹⁰⁶ Stern, Radu, *Against Fashion*, p. 17.

¹⁰⁷ Deneken, Friedrich, *Artistic dress and personalized dress*, p. 144.

¹⁰⁸ Van de Velde, Henry, *The artistic improvement of women’s clothing*, recogido en Stern, Radu, *Against Fashion*, p. 125

“El renacimiento moderno de las artes aplicadas comenzó con la arquitectura, antes de ser extendido al mobiliario y a todo lo que atañe a objetos decorativos y del día a día. Finalmente, ello ha alcanzado su última conquista: la del vestido. Yo soy uno de los principales activistas en este renacimiento...

Hace algunos años, la moda ya sufrió un ataque real. Los primeros beligerantes organizados fueron reclutados en Alemania; ellos levantaron la bandera de la Reforma del Vestido, pero el enemigo tomó represalias de forma victoriosa. Hoy la moda reina libremente como siempre.

La vestimenta es un tema muy serio, no simplemente un juego... el mensaje del pasado anuncia nuestra victoria”¹⁰⁹.

Este sentimiento de revuelta coordinada contra la moda y sus colaboradores servirá, a su vez, de motor para la aparición de una concienciación

¹⁰⁹ En el texto de van de Velde, Henry, *The artistic improvement of women’s clothing*, recogido en Stern, Radu, *Against Fashion*, p. 128.

colectiva hacia el reconocimiento de un modelo inédito de arquitecto, tradicionalmente asociado a la construcción de edificios. El planteamiento desarrollado por van de Velde en su ponencia será de gran influencia para la comunidad artística, incluso sobre personajes de otras disciplinas tan relevantes como Kandinsky, quién también participará en el diseño de vestimenta, y para arquitectos claves en el desarrollo del futuro proyecto moderno, como Peter Behrens o Herman Muthesius.

Imagen. Gabinete Art Nouveau de Eugene Gaillard, 1900.

Imagen. Gabinete Art Nouveau de Louis Majorelle.

Esta forma de expresionismo conocida como "*la belle époque*", marcaría el final de la gran depresión (1873-1896) con diseños optimistas que mostraron progreso técnico y artístico. El *Art Nouveau* influenció a su vez el inicio de otros movimientos arquitectónicos *modernistas* en distintos territorios europeos, de la mano de personajes como Antonio Gaudí en Cataluña o Charles Rennie Mackintosh, cuya obra daba cuenta de una expresión más sobria de la arquitectura Arts and Craft inglesas

Imagen. Sagrada Familia, Antonio Gaudí,
arquitectura orgánica

Imagen. Glasgow, Escuela de Arte,
biblioteca, 1907, Charles Rennie
Mackintosh,

La transformación de Art Nouveau de la estructura metálica directa del período industrial dirigirá el proyecto de la reconfiguración de la arquitectura de las columnas metálicas existentes (puntadas) que atan el vestido de malla temporal en el cuerpo arquitectónico.

El Art Nouveau sería rápidamente abolido al principio de un siglo XX, cuando la función se hizo más importante que la expresión artística y los movimientos arquitectónicos como la Bauhaus y el estilo internacional se convirtieron en estilos principales de pensamiento y acción.

2.4. CUARTO EPISODIO: DE STIJL, BAUHAUS

“Living architecture is that which faithfully expresses its time. We shall seek it in all domains of construction. We shall choose works that strictly subordinated to their use and realized by the judicious use of material, attain beauty by the disposition and harmonious proportions of the necessary elements, of which they are made up.”

Auguste Perret, 1923.¹¹⁰

Nuestro cuarto episodio está marcado por el tránsito a las formas geométricas básicas en respuesta al estilo orgánico de las décadas anteriores. Distintos movimientos vanguardistas como *De Stijl*, el Constructivismo soviético o la *Bauhaus* surgieron como modelos predominantes que intentaron introducir una estructura geométrica formal, utilizando el hormigón armado como material principal en respuesta al exceso formales introducidos por el Art Nouveau,

¹¹⁰ CURTIS, William J.R., *Modern Architecture Since 1900*, Phaidon, New York, f 1996, page 73

según Adolf Loos.¹¹¹

Imagen. Shroder House de Gerrit Rietveld (1924) construido con los principios típicos de De Stijl de formas horizontales y verticales que componen la geometría general.

Imagen. Pintura de Piet Mondrian (Composición con Amarillo, Azul y Rojo, 1937). Predisposición hacia las formas geométricas más que las orgánicas.

La experimentación con el hormigón armado ilustró un gran potencial de expresión formal. El hormigón permitió mayores luces estructurales y un amplio potencial formal por su capacidad de moldear que aventuraba un camino hacia formas curvilíneas y bajos costos de producción.

Figura 25 Cartel de Flapper de los años 20.
*“the straight line is always favourable”*¹¹²

Imagen. Representación de las chicas *Flapper*, a través de la manera y la influencia de formas nuevas en geometría.

¹¹¹ Ibid, page 73-82

¹¹² http://www.allposters.com/I-sp/Fashionable-dresses-in-the~late-1920's- ' Q Posters_i6091276_.htm

Imagen.. El estilo *Flapper* para bailar el Charleston.

Esta nueva liberación espacial desarrollada en la arquitectura, cuyo mejor reflejo se sitúa en la Schroder House proyectada por Gerrit Rietveld, encontró un desarrollo paralelo en la moda hacia la función desprovista de ornamentos innecesarios y pasó a inspirar a los diseñadores de ropa para crear prendas de vestir que se centran en la funcionalidad en lugar de la estética. En el mundo de la moda, esta influencia se observa en la aparición del estilo "Flapper".

Las *Flappers*, un grupo de jóvenes mujeres librepensadoras, buscaban vestimentas liberadas para reflejar la nueva mentalidad liberal de posguerra.¹¹³ Empezaron a usar un estilo de ropa poco convencional: las faldas se volvieron más cortas, el ornamento desapareció y el atractivo sexual en la confección y dieron paso a un nuevo diseño de ropa. Todo esto se reflejó en las actividades de *Flapper*, como la danza (Charleston), que fue experimentado a la nueva música de estilo jazz. La posición fresca y abierta



¹¹³ PISTOLESE Rosana, HORSTING Ruth, The History of Fashions, John Wiley Sons Inc., New York, 1970, page 291-296

de las mujeres en la sociedad se demostró en la forma en que comenzaron a expresarse, particularmente a través de la ropa. En ese momento, este tipo de expresión liberada fue dirigida por la icónica diseñadora Coco Chanel (Gabrielle Chanel, 1883-1971).¹¹⁴

Channel se rebeló contra los corsés restrictivos y la pluma superficial que adornaba y en cambio usó las prendas de vestir y los textiles de los hombres para crear el traje de las mujeres, incluyendo pantalones. Su estilo icónico, la feminización de la ropa masculina para mujeres, se convierte en un momento determinante en la historia de la moda. Poco después de la aparición de Channel en el mundo de la costura, su influencia se extendió, inspirando movimientos como la liberación de la sociedad Flapper en 1920, así como las rompedores cortes de pelo y ropa de corte recto, toda una declaración de intenciones de la subversión de género.

Imagen. Jersey Flapper Dress, de Coco Chanel, para mujeres que trabajan todos

¹¹⁴ KARBO, Karen, The Gospel According to Coco Chanel, Life Lessons form the World's Most Elegant Woman, Morris Publishing Group, 2009, page 1

los días (1926).¹¹⁵

Imagen. La subversión de género se hace evidente a través de la prenda, la transformación (1926).¹¹⁶

El escoraje hacia lo masculino en los diseños del colectivo *Flapper* , entre otros, está sin duda relacionado con el distinto papel que moda femenina y masculina jugaron en este momento de cara a los movimientos de vanguardia de todo tipo. Como ha señalado Ignacio Martín, *“si el vestido femenino fue el espacio descubierto durante la gestación del movimiento moderno, el traje masculino será el modelo constructivo paradigmático durante la consagración del mismo”*.

Pero, si bien el nacimiento del proyecto moderno había nacido del interés por el mundo de la moda, bien es verdad, que su consolidación se asociará a su público menosprecio. Efectivamente, el

¹¹⁵ CZERWINSKI Michael, Fifty Dresses that Changed the World, Design Museum, Octopus Books, London, 2009, page 10

¹¹⁶ LAVER James, The Concise History of Costume and Fashion, Harry N. Abrams Inc, New York, page 275

movimiento moderno beberá de los principios del *proyecto reforma* lanzado contra el mundo de la moda, y articulará gran parte de su debate en torno a la construcción de una nueva vestimenta.

Durante los años que duró la instauración del movimiento moderno fue tal la preocupación por convertir la vestimenta en un producto arquitectónico, que esta acabo por ser considerada por los arquitectos como un elemento absolutamente ajeno al mundo de la moda. La vestimenta se consideraría un elemento más que apropiado sobre el que articular el discurso arquitectónico, pero, paradójicamente, el mundo de la moda se convertiría en un tema completamente demonizado.

La ornamentación se asociará con la moda, y concretamente con la moda femenina. Por el contrario, un traje de sastre a medida, de hombre, para los arquitectos modernos no solo no es moda sino que representa el prototipo más depurado reproducido por la industria. El sastre será considerado un técnico desvinculado del sistema de la moda, admirado por su capacidad de adaptar superficies con precisión milimétrica sobre el cuerpo del hombre de manera extremadamente cómoda, funcional y sobria.

Las experiencias de Muthesius, los textos de Loos y Le Corbusier, los uniformes constructivistas y las reflexiones finales de Giedion, bien analizadas por Wigley y McLeod, han desarrollado con profundidad este tema, a medio camino entre el rechazo, el control policial y la fascinación.

Sho Pair
Jewelry: Shalimar
Jubilee: West Collection

Opposite:
The Royal Ontario Museum
Architect: Daniel Libeskind
Photographer: Scott Armstrong





3. ENCUENTROS. EXPERIENCIAS Y ESTRATEGIAS

**Una caracterización de las conexiones fértiles
entre arquitectura y moda**

- 3.1. Construyendo vestidos
- 3.2. Patrones y pieles para la arquitectura
- 3.3. Espacios para la moda
- 3.4. Consumo, branding y sociedad

"While fashion and architecture have always had a relationship, I think it's only in the 1980s that the really interesting symbiotic relationship began to appear."

Claire Catterall. Comisaria de la exposición Skin and Bones.

Dos exposiciones realizadas en la década de los 80 resultarían especialmente notables para establecer las conexiones entre arquitectura y moda. La primera, en 1982, fue una exposición para el Centro de Artes Visuales del MIT llamada *"Intimate Architecture: Contemporary Clothing Design"*. La exposición examinó el trabajo de ocho diseñadores de moda desde una perspectiva arquitectónica y subrayó las maneras en que ambas disciplinas están centradas en crear símbolos de originalidad, individualidad, audacia y riesgo.¹¹⁷

El segundo evento significativo que impulsó aún más las conexiones entre ambas disciplinas fue la *"Deconstructionist Architecture Exhibition"* celebrada en 1988 en el Museum of Modern Art.

¹¹⁷ (Mancinelli, 2006, pág. 74)

McLeod ha sugerido¹¹⁸ que este evento elevó el perfil de la deconstrucción y permitió su difusión cultural más allá de la arquitectura a una variedad de disciplina, incluyendo el diseño gráfico y, fundamentalmente, la moda. McLeod, arquitecta, ha sido una defensora clave en el avance del diálogo entre las dos disciplinas y ha argumentado que

*architecture and fashion share a lexicon of concepts like structure, form, fabric, construction, fabrication and she can see clear points in the history of Modernism where a shared language has made a conversation between these practices possible"*¹¹⁹

¹¹⁸ (McLeod, 1994)

¹¹⁹ (Gill, 1998).

3.1. Construyendo vestidos

"This way of thinking about fashion is still quite new to the fashion world, but it's what is moving things forward. The fashion audience doesn't really know about technology or architecture, but they soon will."

Hussein Chalayan

La historiografía de los diseñadores de modas que adoptan motivos y prácticas arquitectónicas es larga y rica,¹²⁰ está cuajada de personajes que basaron su trabajo en principios arquitectónicos durante muchas décadas. A las experiencias clásicas de Balenciaga o Pierre Cardin se fueron sumando progresivamente los nombres de Issey Miyake, Rei Kawakubo, Hussein Chalayan, Martin Margiela o Alexander Mc Queen.

Ya en los años cincuenta, como **Cristóbal Balenciaga**, especialmente destacado por la academia por *"extraneous detail to achieve the impact of a pure line and a breathtakingly simple*

¹²⁰ (Lipovetsky, 1994),

sculptural shape ".¹²¹

Pierre Cardin también modeló muchas de sus prendas en un estilo arquitectónico y reveló cualidades escultóricas, líneas limpias y un sentido de monumentalidad, por ejemplo, en su capa de capullo, corte trapezoidal y el uso de materiales de alta tecnología como el vinilo y Perspex.¹²²

Desde la década de los setenta **Issey Miyake** ha producido modas que se mueven entre escultura figurativa y diseño arquitectónico. Por encima de todo, los diseños de Miyake son explícitamente espaciales y revelan estrechos paralelismos con la arquitectura. Su colaboración con artistas y arquitectos a lo largo de muchos años de diseño ha hecho que los comentaristas debatan cuestiones del espacio entre el cuerpo y la tela casi tanto como la prenda misma,¹²³ y las subjetividades consagradas en nuestras opciones de ropa son complejas y bien debatidas: "*Clothes are shorthand for being human; they are an intimate, skin-craft form*".¹²⁴

¹²¹ (Polan y Tredre, 2009, página 78).

¹²² Polan y Tredre, 2009, página 99).

¹²³ (Frankel, 2001),

¹²⁴ Wilcox, 2001, página 1).

Por ejemplo, el proyecto A-POC de Miyake, un acrónimo de '*A Piece of Cloth* ', intentó revolucionar la forma en que las prendas se construyen ahondando en mundos tridimensionales que trascienden la práctica convencional o normativa de la moda.¹²⁵ Los diseños de Miyake se inspiraron más en el estilo del kimono que en las prácticas de sastrería formal de la producción europea de moda con sus costuras y costuras que elimina el espacio entre cuerpo y tela. Los diseños de Miyake se centran explícitamente en el espacio vacío entre la piel y la tela.

Además, utilizando una larga pieza de tela para crear varias prendas, Miyake podría argumentar que está haciendo un comentario implícito sobre la fabricación estandarizada, la producción en masa y la construcción. Sus piezas reflejan las formas en que las nuevas tecnologías han simplificado la construcción y la artesanía de la moda y la arquitectura y dio lugar a la replicación de diseños, formas y estructuras. El trabajo de Miyake también se ha descrito como un papel único en forjar conexiones más estrechas entre una serie de disciplinas, incluyendo el arte, el diseño industrial y la arquitectura, para reunir lo

¹²⁵ (Miyake y Fujiwara, 2001).

que se ha denominado "*visual clothing*", ropa que implica un compromiso intenso con el cuerpo y el espacio. Ya en 1960 Miyake desafió a los organizadores del Foro Mundial de Diseño de Moda, celebrado ese año en Tokio, cuestionando el por qué el diseño de moda no había sido incluido en una conferencia sobre diseño arquitectónico, industrial y gráfico. La disciplina finalmente se incluyó, pero la experiencia puso de relieve a Miyake cómo el diseño de moda aun veía en ese momento en Japón como "*merely dressmaking or something nonessential. Clothing design was by nature ephemeral*".¹²⁶

Un punto crucial en el interés de los diseñadores de moda por la arquitectura y sus referencias se produciría a finales de los ochenta, cuando el término *deconstrucción* llegó a las revistas de moda y las páginas de estilo con una reputación pre-empaquetada, como un arriesgado y extremadamente complejo, si no deliberadamente elitista, estilo de crítica teórica.

Amy Spindler (1993), de *The New York Times*, atribuye la asignación de la etiqueta "*deconstructionism*" a Bill Cunningham, quien en 1989 lo define de la siguiente manera: "*ORIGINS:*

¹²⁶ (Miyake, 2006, página 5).

*The term first described a movement in literary analysis in the mid-20th century, founded by the French philosopher Jacques Derrida. It was a backlash against staid literary analysis, arguing that no work can have a fixed meaning, based on the complexity of language and usage".*¹²⁷

Obsérvese, aquí, que el desconstruccionismo se describe como una forma reactiva de análisis. Significativamente, ella pinta la relación entre la deconstrucción y la moda en términos de una aplicación habilitadora e incluso liberadora de una teoría. Bajo la pregunta "¿Qué tiene eso que ver con la moda?", Continúa su exposición: *"The Oxford English Dictionary defines deconstruction as 'the action of undoing the construction of a thing.' So not only does that mean that jacket linings, for example, can be on the outside or sleeves detached, but the function of the piece is re-imagined".*¹²⁸ En que la deconstrucción ha sido definida de manera muy general, como una práctica de "deshacer", la moda deconstructiva libera la prenda de la funcionalidad, literalmente, deshaciéndola.

Es importante destacar que aquí, a través de esta asociación, el **vestido se vuelve teórico**, sólo al

¹²⁷ (*my emphasis*, Spindler 1993: 1).

¹²⁸ (Spindler 1993: 1).

ejemplificar una posición teórica desarrollada en el pensamiento filosófico y llevada a la moda para transformarla. Sin embargo, la ropa no es liberada o liberada de la funcionalidad debido a la deconstrucción (como fuerza causal procedente de algún lugar fuera de la moda), porque la liberación de la ropa de la funcionalidad es algo que se realiza como una compleja interacción entre los cuerpos, se desgastan.

La deconstrucción entró en cualquier caso en el vocabulario de las revistas de moda internacionales como una etiqueta asociada específicamente con la obra de Rei Kawakubo para Comme des Garçons, Karl Lagerfeld, Martin Margiela, Ann Demeulemeester y Dries Van Noten, entre otros, y más frívolamente utilizado para describir una prenda "inacabada", "desmantelada", "reciclada", "transparente" o "grunge".

Las mismas características son conocidas por los franceses como el estilo "*Le Destroy*"¹²⁹ confirmando para muchos que leen las formas que aparecen en las pistas de París como un desmantelamiento literal de la ropa y encarnación de la no-funcionalidad estética, que

¹²⁹ ' La mode Destroy, Shea 1991: 234),

la deconstrucción "en la moda" equivale a una declaración anti- Vanguardia de destruir "Moda") o una expresión de nihilismo (es decir, ausencia de creencia). Vale la pena considerar los paralelos que este estilo tiene con el influyente estilo francés del pensamiento filosófico, la deconstrucción, asociado con los escritos de Jacques Derrida, y al hacerlo para volver a visitar su anuncio en la moda y otros campos del diseño en lo que el término deconstrucción circula.

Conviene señalar que el concepto *Deconstrucción* ha sido adoptado de forma autoconsciente como una forma de crítica por parte de filósofos y especialistas en literatura de todo el mundo, ya que representa para ellos un método de lectura y escritura para "descubrir" las inestabilidades de los textos. Además, los arquitectos, diseñadores gráficos, cineastas, diseñadores multimediales y teóricos de los medios de comunicación han adoptado la deconstrucción como un modo de práctica teórica (véase Brunette y Wills, 1989, Wigley y Johnson 1988, Wigley 1993).

En este contexto se entienden las publicaciones de Academy Editions a finales de los ochenta, dando cobertura a diversos proyectos iniciados en los años ochenta como ejemplos de deconstrucción en arquitectura. También fue a

finales de los años ochenta que la deconstrucción fue discutida en círculos de diseño gráfico por diseñadores que esperaban liberar sus páginas de las leyes invisibles, la seguridad y la tradición de la cuadrícula modernista y sus tipos de letra adjuntos.¹³⁰

Sin embargo, el término *deconstrucción* entró en boga en los noventa, y resultó cada vez más invocado por críticos y comentaristas que lo usaban con bastante franqueza para significar análisis y/o crítica (es decir, localizar y deshacer la esencia de un argumento) del siglo XX, como emblema para el cambio y la transformación arriesgada, específicamente con referencia a la destrucción de las formas culturales de la modernidad.

Es en este sentido que la comentarista estadounidense de moda Amy Spindler ¹³¹ anunció el "*deconstructionism*" como una rebelión contra la década de 1980, la destrucción de la moda como la conocemos o la separación del patrimonio de la moda, se trasladó a la última década del siglo XX.

Richard Martin y Harold Koda (1993) descubren

¹³⁰ (véase Byrne y Witte, 1990).

¹³¹ (1993: 1)

perspicaces tendencias deconstruccionistas en la moda de los años ochenta y las prendas de vestir, en los catálogos de *Infra-Apparel*, tendencias que se consolidaron en una "*trend*" proclamada a principios de los años 90.¹³²

Mary McLeod¹³³ ha sugerido que el sello "moda deconstructiva" fue acuñado por los escritores de moda después de la exposición de Arquitectura Deconstructivista en 1988 en MOMA. Esto podría implicar que la exposición en MOMA ayudó a elevar el perfil de la deconstrucción, permitiendo y legitimando su difusión cultural y, más específicamente, que la propia moda fue facilitada, incluso alentada, por los experimentos de diseño arquitectónico. Como arquitecto, McLeod es consciente de que la arquitectura y la

¹³² The essays of Martin and Koda (1993) and Zahm (1995), while short, have been formative in the thinking presented in this article. I would recommend the final essay "Analytical Apparel: Deconstruction and Discovery in Contemporary Costume" in *Infra-Apparel* as a clear history of the proto-deconstructionist tendencies of the 1980s, a history I cannot revisit here, as we turn, instead, to consider the nature and consequences of fashion's association with deconstruction.

¹³³ (1994: 92)

moda comparten un léxico de conceptos como la estructura, la forma, la tela, la construcción, la fabricación, y puede ver puntos claros en la historia de la modernidad en los que un lenguaje compartido ha hecho posible una conversación entre estas prácticas.¹³⁴

De hecho, las prendas del diseñador **Martin Margiela**, graduado de la Real Academia de Bellas Artes de Amberes, e identificadas por Spindler (1993) y Cunningham (1990) como un destacado defensor del " *deconstructionism*", parecen compartir con la arquitectura deconstructivista un punto de Conexión en torno a la analítica de la construcción. Margiela vende revestimientos extraídos de los vestidos recuperados de la "vendimia", dando a estos revestimientos una oportunidad de una vida nueva-vieja "en el exterior," es decir, como revestimiento-vestidos por derecho propio (véase Infra-Ropa por ejemplo).

Sus vestidos están hechos de telas mal adaptadas, revestimiento-sedas con jerseys, y uno puede ver la mecánica interior de la estructura del vestido-dardos, revestimientos, y cremalleras. O las chaquetas viejas han sido recortadas, tachonadas,

¹³⁴ (Véase McLeod 1994).

cosidas y re-detalladas, sus costuras y dardos invertidos y expuestos al exterior. Aceptar que una costurera o un sastre realice un cierto trabajo de "equipar" los cuerpos y darles una forma encajada, un trabajo cosido en el interior como los secretos de una prenda acabada, un secreto que es guardado por la prenda misma, ya que se realiza "sin problemas" Margiela, literalmente, trae estos secretos a su superficie.³

Para Margiela, la prenda es una arquitectura que "encaja" el cuerpo, compartiendo así una investigación arquitectónica sobre el proceso y la mecánica de la construcción. Martin y Koda¹³⁵ simplemente exponen la paradoja de estas ropas cuando escriben que *"destruction becomes a process of analytical creation."*

Un diseñador como Margiela parece tener algo que decir sobre las operaciones de la ropa como marco para los cuerpos y, potencialmente, las influencias de la moda, como mecanismo, estructura o discurso, es decir, como (invocando a Roland Barthes) un *"fashion system"* con amplios efectos culturales, económicos y ontológicos. Por sistema de moda, me refiero a la industria y su infraestructura de apoyo (medios de

¹³⁵ (1993: 94)

comunicación, educación, economía, cosmética y farmacéutica, política, tecnología, ciencias del deporte) que traen cambios regulares a los hombres y las mujeres de ropa y los cuerpos. Al igual que Anne Hollander, observo que estos cambios llegan por el nombre de "*Fashion*" en las colecciones de medios y diseñadores, usados primero por cuerpos "estrella" en pistas, en un continuo flujo de nuevos temas, gestos y estilos mercantilizables; Moda "es ahora la condición moderna general de toda la ropa occidental".¹³⁶

Pero también debemos reconocer el dominio inmaterial que ha llegado con las formas materiales de la moda y extiende sus efectos más allá de la ropa; La moda de ambos diseños y está diseñado por un imperio de signos que impulsan y conmuta a una velocidad cada vez mayor, un dominio en el que todos somos interpelados como "gente de moda" nos guste o no. El imperio de los signos que la moda juega en medio es una especie de mundo vertical de expansión perceptual sin fin. Dentro de este imperio, un mundo que elude la medición y el lenguaje de los sistemas, nuestros cuerpos vienen a (trans-) formar y son repetidamente estilo y estilo a través de dominios vivos espectaculares y

¹³⁶ (Hollander 1994: 11).

mundanos.

En este contexto tendríamos igualmente el trabajo de los diseñadores de moda japoneses **Rei Kawakubo y Yohji Yamamoto** presentaron por primera vez su trabajo durante los desfiles de prêt-à-porter de París en abril de 1981. La ropa negra de gran tamaño, a menudo asimétrica, que mostraban presentaba orificios intencionales, jirones y bordes inacabados que contrastaban con la elegancia decorativa, la suavidad y las formas adaptadas de las prendas que son mostradas por la mayoría de diseñadores. Por primera vez, la moda desafió las nociones aceptadas de belleza y feminidad e introdujo ideas conceptuales sobre el cuerpo. Aunque las modas punk de finales de los años setenta ya habían tomado la iniciativa de desconstruir la ropa e introdujeron una tendencia más politizada, los desfiles parisienses de Kawakubo y Yamamoto formalizaron este elemento dentro del léxico de la moda.

Kawakubo, fundador de **Comme Des Garçons**, desafía recurrentemente la convención de la moda al producir diseños asimétricos, *architectural, sculptural objects*" ¹³⁷ que son

¹³⁷ (Mores, 2006, p. 141),

radicales en su estructura y forma, extendiéndose Más allá de los reinos de la moda normativa. Ella argumenta que le gusta cuando algo no es perfecto.¹³⁸ La naturaleza enigmática de sus vestiduras dio lugar a que abriera una boutique completamente vacía. Kawakubo concebiría sus "*interventions in space*" basadas en principios arquitectónicos más que en la construcción de prendas de vestir y, al hacerlo, "*links fashion and architecture in the most invincible wayömaking one so invisible that it vanishes into the other*".¹³⁹ Kawakubo no tiene la intención de que sus prendas de vestir y sus tiendas se comercialicen por separado, sino que trate de crear un espacio-entorno completo, donde la interrelación entre el contenido intelectual de la prenda individual, los temas conceptuales detrás de la colección y el espacio La representación de esto a través de su arquitectura es una sola expresión.¹⁴⁰

Por su parte, la colección de bodas de Yamamoto revela su fascinación por el volumen, la estructura y la transformación. Consta exclusivamente de prendas diseñadas para una

¹³⁸ (Kawakubo, citado en Koren, 1984, página 117).

¹³⁹ (Mores, 2006, 15).

¹⁴⁰ (Quinn, 2003, página 50).

novia y miembros de su fiesta de bodas - incluyendo vestidos negros etéreos para los recién nacidos- la colección incorpora muchos de los elementos de Yamamoto: largas siluetas lánguidas, cuellos y escotes en voladizo y vestidos fluidos. Los huesos de ballena de plástico- insertados en los dobladillos de los vestidos, chaquetas, abrigos y faldas cortadas de círculos completos de tela para dar forma y endurecer las prendas- crean formas suavemente esculturales que ondulan con los movimientos del portador. Una pieza clave en la colección es este vestido de novia con un corpiño simple y hoopskirt largo. Durante la presentación de la pista, el modelo desabrochó secciones de su falda para revelar compartimentos ocultos de los cuales sacó accesorios para completar su conjunto.

El trabajo de **Helmut Lang** explora de manera similar las conexiones espaciales a través de las escalas, centrándose específicamente en los límites porosos entre el interior y el exterior del cuerpo, y los registros evocadores y sensoriales que la ropa golpea. Lang sugiere que los deseos interiores descansan sobre la superficie, como si estuvieran usados en el cuerpo. Incorpora sentimientos y emociones reprimidos y anteriormente ocultos dentro de la supuesta

superficie ilegible de la ropa.¹⁴¹ En su colaboración con Jenny Holzer para la Bienal de Venecia, por ejemplo, las cadencias del lenguaje se exploraron y se hicieron eco en los trazados de Lang sobre las rutas de los tejidos, como si dibujara un mapa de supervivencia de la ciudad sobre el cuerpo.¹⁴² En una exposición provocativa del estímulo olfativo de la ropa sobre la piel, Lang argumentó: *"I smell you on my clothes ... I smell you on my skin"*.¹⁴³

Las experiencias más recientes vienen de la mano de **Hussein Chalayan**, diseñador especialmente motivado por ideas extraídas de disciplinas que no están fácilmente asociadas con la moda. Desde su graduación en el centro de Saint Martins en 1993, Chalayan ha producido una serie rigurosa y visionaria de colecciones inspiradas por la ciencia y la tecnología, el cuerpo y la arquitectura, por la forma en que pueden radicalizar la comprensión de una figura vestida de escala humana.

Las obras de **Chalayan**, descrito como *architectural designer*¹⁴⁴ austero e intelectual,

¹⁴¹ (O'Neill, 2001, pág. 42).

¹⁴² (Wilcox, 2001, pág 6

¹⁴³ (Helmut Lang, Bienal de Venecia, 1996).

¹⁴⁴ (Steele, 2001, página 51),

inspiradas por la religión, el aislamiento, y la opresión, son quizás el más notable ejemplo para probar los límites entre cuerpos y edificios. "*Space is central to his vision: clothing is an intimate zone around the body, architecture is a larger one*".¹⁴⁵ Chalayan ha revolucionado la forma y la función de la ropa, abordando cómo el cuerpo se relaciona y reacciona al entorno construido. Chalayan dibuja el trazado del espacio urbano a través del vestuario y produce prendas arquitectónicas. Sugiere que

*everything around us either relates to the body or to the environment. I think of modular systems where clothes are like small parts of an interior, the interiors are part of the architecture, which is then a part of an urban environment. I think of fluid space where they are all a part of each other, just in different scales and proportions"*¹⁴⁶

Sin duda Chalayan es uno de los diseñadores de moda más innovadores de nuestra época. Llegó a la fama de manera temprana tras recibir su licenciatura. La colección presentada en su

¹⁴⁵ (Steele, 2001, pág. 53).

¹⁴⁶ (Chalayan, 2002, page 122).

proyecto final de carrera, *The Tangent Flows*, presentaba una serie de prendas enterradas que se habían exhumado justo antes del espectáculo, exhibidas con un texto de acompañamiento que explicó el proceso. El ritual del entierro y la resurrección daba a las prendas una dimensión que refería la vida, la muerte y la decadencia urbana, en un proceso que transportaba prendas del mundo de la moda al mundo de la naturaleza.

El trabajo atrajo inmediatamente la atención de la boutique de Londres Brown's, que la pediría para exhibirla en su mostrador. Desde entonces, ha colaborado con arquitectos, artistas, ingenieros textiles y escenógrafos, ha ganado premios y ha producido colecciones para otras marcas de moda establecidas.

Lo que hace tan interesante el trabajo de Chalayan es su habilidad para explorar principios que son visuales e intelectuales, trazando el tejido de las estructuras e interiores urbanos a través de piezas tangibles como ropa, arquitectura, aviones y muebles; en paralelo a abstracciones tales como belleza, filosofía y sentimiento.

La obra de Chalayan representa una congruencia de ideas que indican que la moda y la

arquitectura se están acercando más que nunca, mucho más allá de las modas de los años veinte que hicieron eco a las líneas arquitectónicas de los edificios o viceversa. La estrategia de Chalayan es integrar la vestimenta con su entorno, no simplemente haciendo que los vestidos parezcan arquitectónicos, sino desarrollando una comprensión integral de los diferentes entornos y los diversos factores que los crean. Concilia las razones prácticas de la ropa mientras las interpreta como componentes de un sistema ambiental modular donde las prendas se relacionan con principios arquitectónicos más grandes. Chalayan dice: *“One thing to keep in mind is that when fashion looks modular and structured, people automatically call it architectural when it isn’t—it takes a lot of structuring to make a dress truly architectural. Architecture can be designed in a fluid and unstructured way that doesn’t look architectural, but it is still architecture. I mean, you don’t call buildings fashion just because they don’t look architectural, so why call fashion architectural unless it really is?”*

A medida que el trabajo de Chalayan se involucra más con los sistemas tecnológicos, este será pionero en prendas que colocan la tecnología inalámbrica, circuitos eléctricos y comandos

automatizados directamente sobre la superficie del cuerpo. Su ***Remote Control Dress*** (Primavera / Verano 2000) fue un triunfo de alta tecnología que casó la moda con la tecnología y la tecnología con el cuerpo, estableciendo un diálogo entre el cuerpo y el medio ambiente. *“The dress expressed the body’s relationship to a lot of invisible and intangible things—gravity, weather, flight, radio waves, speed, etc.”* diría Chalayan. *“Part of it is to make the invisible tangible, showing that the invisible can transform something and say something about the relationship of the object—the dress in this case— between the person wearing it and the environment around it.”*

Chalayan ha estado preocupado por la aviación y la posibilidad de tomar vuelo desde una edad temprana. Este vestido se hace del mismo material usado en la construcción de los aviones y cambia la forma por el teledirigido. El vestido fue encargado por primera vez por Judith Clark Galería de vestuario para la Zaha Hadid Mind Zone en el Millennium Dome. Clark, un comisario de moda que se formó como arquitecto en primer lugar, evidencia cómo una apreciación de este tipo de diseño de vestimenta es informada por el lenguaje de la arquitectura. El vestido es independiente del cuerpo pero se hace para caber el cuerpo; El uso de Chalayan de la escala exacta

del cuerpo para una prenda que no es necesariamente para ser usado es interesante. Una versión posterior de este vestido hecho para la colección Before Minus Now (S / S 2000) incorporó un panel trasero que se levanta para revelar una espuma de tul rosa.

El vestido, al igual que los de la serie *Airplane*, fue diseñado por medio de la tecnología de composite utilizada por los ingenieros de aviones, reflejando los sistemas que permiten a los aviones de control remoto volar. Fabricado en una combinación de fibra de vidrio y resina, moldeada en dos paneles lisos, brillantes, de color rosa y frontal que se sujetan mediante clips metálicos. Cada panel está encerrado dentro de ranuras de dos milímetros de ancho que se extienden por toda la longitud del vestido. Estas costuras crean las únicas diferencias texturales en el vestido, revelando los paneles interiores hechos en plástico blanco translúcido, acentuado por la iluminación ocultada dentro del panel del plexo solar y del panel de elevación del lado izquierdo.

Starlab, el ya desaparecido laboratorio de investigación pionero en ropa tecnológica, desarrolló prototipos de prendas que podían programarse para anticipar y responder a las

necesidades del usuario al comunicarse sin cables con sistemas remotos. *Charmed Technology*, una organización de investigación que explora las potencialidades de la ropa inalámbrica, realizó estudios similares con tecnología inalámbrica para adaptarla a la moda. Aunque sus prototipos incluían tecnología de punta que proporcionaba al usuario una amplia gama de funciones, nunca evolucionaron hasta convertirse en un modelo terminado antes de que los proyectos fueran terminados en 2001. El *Remote Control Dress* de Chalayan, aunque menos sofisticado, fue el primer Dispositivo inalámbrico que se presentará como una prenda de moda de funcionamiento completo.

Chalayan describió los atributos cyborgianos del vestido como “something of a side effect.”

El *Remote Control Dress* no fue diseñado específicamente para explorar la relación de la tecnología con el cuerpo, sino para examinar cómo la forma de la prenda podría evolucionar alrededor del cuerpo en una relación espacial con su entorno. “*If you alter the way the body comes across in the space around it, then the body alters everything in the space that affects it,*” diría Chalayan. “*The dress can also be transformed invisibly by the environment. The idea was a technological force between the environment and*

the person.” Extender la función de un vestido más allá de la ropa es central para el trabajo de Chalayan, y el *Remote Control Dress* demuestra que las prendas son capaces de interactuar con otros seres humanos y sistemas computarizados distantes en el tiempo y espacio.

El *Remote Control Dress* alinea el cuerpo con dispositivos de computadora y comunicación de control remoto que lo alinea a otros sistemas. Esto revela cómo el perfeccionamiento tecnológico significa que el portador debe permitir que la tecnología se acerque incómodamente al cuerpo, sabiendo al mismo tiempo que los sistemas mismos son ambivalentes, capaces de muchos usos contradictorios. Cuando el usuario se pone el vestido de control remoto, se convierte literalmente en un diente de la máquina. A través de la tecnología en el vestido, el cuerpo podría estar vinculado a otras máquinas, y vinculado a otros cuerpos también vinculados a las máquinas. Esto conectaría al portador a grupos mayores de gente, de negocios, y de gobiernos a través de las tecnologías de comunicación sin hilos. Esto da al eje de la moda y la tecnología otra dimensión, señalando la integración de constructor y construido.

Vexed Generation es una marca que produce

ropa y accesorios informados por el entorno urbano. Adam Thorpe y Joe Huntermet a principios de los 90 en un momento en que la Ley de Justicia Criminal y Orden Público fue introducida en el Reino Unido, restringiendo el movimiento y la masa de grandes grupos de personas. Aunque Vexed fue movido inicialmente por el impacto que la Ley tuvo en la escena ilegal, amplió su investigación para considerar la infracción de las libertades civiles a escala urbana, diseñando objetos que pudieran desarrollar una forma de resistencia.

Estas intenciones se observan claramente en la *Parka Vexed*, una prenda diseñada para el ciclismo en la ciudad. Aborda la seguridad personal y la protección práctica al montar, mediante la incorporación de relleno estratégico para proteger los órganos vitales, una capucha para cubrir la cabeza del usuario, y una máscara de respiración para la cara. La prenda es el producto de la investigación sobre la movilidad urbana, por lo que promueve el uso de la bicicleta sobre el coche, también ofrece protección contra la contaminación del aire y una armadura para la batalla de los *conmuters*. Pero más allá de estas preocupaciones funcionales, la parka ofrece al usuario la capacidad de resistirse a la identificación por la vigilancia CCTV, lo que

subraya la creencia de Vexed en una forma de diseño que han denominado ‘stealth utility’.

Vexed Generation aborda las necesidades prácticas y las preocupaciones políticas de una generación que aspira a recuperar las calles de sus ciudades como propias. Esto les ha llevado a considerar el diseño como una estrategia contra el crimen potencialmente poderosa y su gama de productos resistentes a la delincuencia incluyen bolsas que protegen contra las técnicas criminales de inmersión, agarre, levantamiento y corte.

El trabajo de Junya Watanabe, originalmente contratado como diseñador secundario en Comme des Garçons por su mentor Rei Kawakubo, desarrolló una línea tremendamente innovadora, que le permitiría elaborar su propia colección para Comme des Garçons en 1992. Los diseños de Watanabe, a menudo estructuralmente ambiciosos, se caracterizan por innovadoras técnicas de corte y drapeado y un ingenioso despliegue de telas, yendo desde lo impulsado conceptualmente hasta lo fácilmente usable. Esta colección hace hincapié en las técnicas y tecnologías utilizadas para confeccionar prendas de alta costura, con vestidos hechos de cientos de capas de poliéster

ligero ultraligero, cosidos, a veces a mano, para formar estructuras complejas de celdas de panal, pliegues de acordeón o capullos. Las formas intrincadas resultantes evocan criaturas subacuáticas tales como coral, anémonas u ostras.

Por último, **Alexander McQueen** es conocido por la minuciosa construcción de sus prendas -en particular, la impecable sastrería y la ejecución precisa de un patronaje arquitectónicas- así como los elaborados conjuntos que utiliza en sus presentaciones de la colección. La habilidad de McQueen para combinar cualidades, contrastantes - duro y blando, rígido y fluido, violento y frágil- en la misma prenda es evidente en el *bustier* de cuero moldeado y la forma en que una franja de pasadores de metal completa su forma de campana suave y acolchada.

3.2. Patrones y pieles para la arquitectura

El resultado realmente significativo de los acontecimientos de acercamiento producidos en las últimas décadas, ya descritos en los apartados anteriores, fue la revelación de que la dirección del discurso compartido parecía estar cambiando: así en los últimos tiempos los arquitectos han comenzado a prestar una mayor atención al diseño de moda.¹⁴⁷

Fue durante este período que la ola de arquitectos ahora más estrechamente asociados con el mundo de la moda estaban trabajando y estudiando en el AA, donde dieron a luz a la NATO (Narrative Architecture Today).

"We were exploring architecture as a mode of expression in relation to all the other things that were going on", dice Nigel Coates.

Ambas industrias crean un patrón y lo transforman en un objeto 3D que es a la vez funcional y estéticamente atractivo, según Deborah Saunt, directora de DSDHA, quien

¹⁴⁷ (Hodge et al, 2006, página 11).

recientemente colaboró con Hermes para crear un bosque de árboles en su tienda de Bond Street.

"I've always made clothes, and I think a lot of other architects do," ha afirmado Saunt, a lo que Caterall ha añadido: "Computer technology has allowed architecture to become much more fluid,"

Y los arquitectos actuales están comenzando a adoptar técnicas de mundo de la moda tales como el plisado, el pleigue o el tejido.

Woody Yao, director asociado de Zaha Hadid, afirma que hay muchas similitudes en el enfoque de diseño del estudio de edificios y zapatos: "There is still an outside and an inside. The design has to be functional, but it has to look good as well," he says.

En este punto, puede ser interesante establecer una **TAXONOMÍA DE LAS RELACIONES. ESTRATEGIAS Y ANALOGÍAS TÉCNICAS Y FORMALES** que la arquitectura ha desarrollado en su acercamiento al mundo del diseño de moda.

COBIJO

La función primordial tanto de la vestimenta como de los edificios siempre ha sido proporcionar al cuerpo refugio y protección. En los últimos años, diseñadores de moda y arquitectos han comenzado a reinventar este aspecto fundamental de su práctica para reflejar los cambios en nuestro medio ambiente y nuestra sociedad. Los diseñadores de moda están reevaluando el potencial de la ropa para satisfacer las necesidades del moderno "*nómada urbano*", utilizando telas de alto rendimiento, e incorporando ideas de protección, movilidad e identidad. Al mismo tiempo, los arquitectos están cuestionando el papel de las estructuras tradicionales de ladrillos y cemento, utilizando nuevos materiales y técnicas para crear estructuras más versátiles, adaptables y ecológicas que puedan responder a las necesidades humanitarias.

GEOMETRIA

El uso de la geometría para generar la forma es una estrategia compartida por los arquitectos y los diseñadores de moda. En ambas disciplinas se utilizan formas simples como círculos, cuadrados

y elipses, así como formas más complejas como el toro y la tira de Möbius, con su torsión torcida y su forma continua. En la arquitectura, la geometría se utiliza a menudo para crear espacios interiores complejos o dar forma a la forma física general del edificio, mientras que en el diseño de moda, una vez que una prenda de vestir cubre en un cuerpo, su forma se transforma y la geometría que lo generó a menudo se vuelve invisible.

PIEL ESTRUCTURAL

Tanto en la moda como en la arquitectura, los diseñadores han empezado recientemente a desarrollar pieles estructurales que aportan la superficie y la estructura de un diseño, o la piel y los huesos, para que se conviertan en una sola y misma cosa. La estructura y la fachada se unen en una sola superficie.

VOLUMEN CONSTRUIDO

Tanto el diseño de moda como la arquitectura tratan de crear espacio y volumen a partir de materiales planos y bidimensionales, aunque en diferentes escalas. Cada vez más, con la ayuda de

nuevas tecnologías y materiales, cada uno ha podido desarrollar técnicas compartidas que proporcionan textura, forma y volumen de formas nuevas e intrigantes, a menudo introduciendo formas y siluetas que confunden ideas convencionales de proporción y forma. Sorprendentemente, las nuevas formas en cada disciplina parecen encontrar ecos entre sí

RECONSTRUCCIÓN

Mientras que el uso de la moda de la deconstrucción no es tan teóricamente influenciado como el de la arquitectura, su aparición en los desfiles de comienzos de la década de 1980 de Comme des Garçons y Yohji Yamamoto coincidió con debates y discusiones sobre él en el mundo de la arquitectura. Ambas disciplinas, sin embargo, usaron la deconstrucción para desafiar ideas de "forma", "función" y "belleza", y abrieron nuevas formas de pensar sobre la arquitectura y la moda.

IDENTIDAD

Tanto el diseño de moda como la arquitectura se han utilizado durante mucho tiempo para

expresar ideas de identidad personal, social y cultural. Sin embargo, en los últimos años los practicantes de ambas disciplinas han trascendido la idea de meramente significar valor, estatus y pertenencia, para expresar cuestiones más complejas y provocativas que rodean las nociones de identidad.

ESTRATEGIAS TECTÓNICAS

Cada vez son más los diseñadores de moda y arquitectos que comparten técnicas de construcción. Los arquitectos están buscando la moda y las técnicas de confección, como el plisado y el drapeado para lograr formas más fluidas y complejas de materiales duros, mientras que los diseñadores de moda están empleando métodos de ingeniería como el voladizo y la suspensión para crear prendas elaboradas ya menudo arquitectónicas usando tela. Gran parte de esta transmutación de técnicas ha sido posible como resultado directo de los desarrollos en tecnología de materiales y software de diseño, lo que ha permitido avances significativos en ambas disciplinas.

Envoltorios

Los arquitectos han utilizado los avances en la tecnología de los materiales y la tecnología digital para reinventar lo que la piel de un edificio puede parecer y cómo se comporta, a menudo borrosa la distinción entre fachadas delantera, trasera y lateral, y también el techo. Del mismo modo, los diseñadores de moda han empujado la idea de cómo la ropa puede envolver los contornos del cuerpo, la investigación de la distorsión para desafiar la silueta predominante

Plisados

Los diseñadores de moda han utilizado por mucho tiempo la técnica de costura tradicional de plisar para crear superficies inusuales y para amplificar el volumen. Más recientemente, los diseñadores de moda como Issey Miyake han abierto nuevos caminos introduciendo técnicas de plisado industriales como las que se utilizan para crear su conocida línea *Pleats Please*. Las formas escultóricas y la manipulación superficial de estas prendas plisadas también han inspirado a varios arquitectos.

Impresión

Algunos arquitectos han adoptado el tono directamente de la moda, en particular las cualidades de patrón y textura, y han elegido envolver edificios en exuberantes motivos impresos, a menudo para dar un elemento narrativo a la estructura, reflejando su identidad o el contexto de su uso de alguna manera. Aunque la idea de incorporar los textiles impresos a los diseños de prendas de vestir no es ciertamente nueva, algunas aplicaciones recientes de la imprenta en la moda han introducido ideas nuevas y no convencionales, en particular las que se basan en la gramática del ornamento o el lenguaje de la arquitectura.

Drapeado

Los arquitectos han traducido los pliegues de cortinas de la moda y los textiles en pieles de construcción fluidas y rígidas, a menudo tomando un material duro como el metal y distorsionándolo y manipulándolo en dobles cortinas como pliegues. Del mismo modo, los diseñadores de moda han utilizado la técnica suave de modelado, la confección en una forma de maniquí, para crear

cortinas que es casi rígida en su forma escultórica.

Plegados

Desde principios de los 90, el plegamiento ha sido utilizado por los arquitectos como un dispositivo para crear un mayor interés visual a través de efectos dramáticos de luz y sombra en la superficie exterior de un edificio y para manipular las formas volumétricas del interior. En la moda, el pliegue se utiliza de formas cada vez más complejas para dar estructura y forma a la construcción de prendas de vestir.

Tejeduría

La técnica textil del tejido ha sido adoptada por la arquitectura para conectar los volúmenes espaciales de los edificios, crear complejos espacios interiores entrelazados y crear superficies no convencionales. Los diseñadores de moda están respondiendo usando el tejido en maneras cada vez más arquitectónicas, lacing, tricotando y trenzando la urdimbre y la trama juntas en combinaciones poco ortodoxas.

Voladizos

Tradicionalmente la provincia de ingenieros y arquitectos, formas en voladizo han sido prestados por diseñadores de moda para articular la superficie de prendas de vestir, manipular el volumen, y crear siluetas dramáticas.

Suspensión

Los diseñadores de moda también han prestado el principio de la suspensión de la ingeniería arquitectónica. Suspensión en sastrería puede referirse a la forma en que las piezas de tela parecen colgar en la prenda final, mantenidos juntos por casi indiscernible capas de coser a mano, o describir un sistema de cables que se alzan la tela de una manera que recuerda la ingeniería de los puentes de suspensión.

Más recientemente, el desenfoque de los límites entre la moda y la arquitectura ha llevado al desarrollo de prácticas híbridas que sintetizan aspectos de ambas disciplinas.

SINTESIS

Más recientemente, el desenfoque de los límites entre la moda y la arquitectura ha llevado al desarrollo de prácticas híbridas que sintetizan aspectos de ambas disciplinas. Algunas afirmaciones realizadas en los últimos tiempos desde ambos colectivos nos dan cuenta de este proceso.

“The body is a perfect small-scale exercise in spatial design, a testing ground for ideas and techniques to apply to buildings.” reclama Elena Manferdini

Por su parte, el colectivo Testa & Weiser ha aformado con gran acierto: *“We are all makers, operating in the same terrain, and drawing on craft and technology. We develop our own tools, share software and are challenged to work with new materials.”*

3.3. Construction for clothes.

“White walls are never neutral”
(Wigley, 1995)

Our skin is capable of distinguishing a number of colours.” Pallasmaa (2005, page 12)

Como ya hemos indicado, a pesar del estancamiento histórico entre las dos disciplinas, ciertamente ha habido un sentido de renovado acercamiento en los últimos treinta años, y éste ha tenido especial reflejo en la construcción de destacados flagship stores a lo largo de todo el mundo, de la mano de relevantes figuras del mundo arquitectónico . Los espacios urbanos densamente poblados revelan la naturaleza exhibicionista de la moda y subrayan la gama de encuentros que los individuos promulgan en los espacios urbanos que los bombardean diariamente con una mezcla de información, comunicación, consumismo y comercialismo.¹⁴⁸ Como bien ha apuntado Celant, la arquitectura avanzada y la moda rápida se combinan para

¹⁴⁸ (Breward y Gilbert, 2006).

formar social y espacialmente la metrópoli, constituyen dos ingredientes necesarios.¹⁴⁹

Una serie de arquitectos líderes han competido en el escenario de la ciudad global para proyectos de moda con pasión, entusiasmo, competitividad y éxito. A medida que las ciudades se adornan con signos de moda, símbolos y logotipos, la arquitectura al por menor está cambiando el nombre del espacio urbano;¹⁵⁰ la naturaleza espectral de la moda se expone a través de la forma construida exterior y los espacios interiores de los espacios comerciales, y esto resulta especialmente revelador en las flagship store. Ambos proporcionan el marco a través del cual se puede practicar la movilidad de la moda. Sudjic sostiene que "*the look of shops and the cut of clothes are ... part of the same thing*".¹⁵¹ La arquitectura y la moda han convergido en la estética del espacio urbano a través de deslumbrantes exposiciones, escenificaciones, espectáculos fantásticos, y dramáticos skylines de la ciudad. Este amor extrañamente recíproco entre la moda y la arquitectura¹⁵² demuestra

¹⁴⁹ (Celant, 2003; Schleifer, 2007).

¹⁵⁰ (Quinn, 2002, pág. 29)

¹⁵¹ (1990, pág. 13)

¹⁵² (Mores, 2006, pág. 15)

cómo juntas las disciplinas son capaces de crear espectáculo en la ciudad.

Pero además, es necesario señalar y argumentar que la moda y la arquitectura, y particularmente la combinación de ambos, tienen impactos más significativos, sustantivos y profundos en el espacio urbano que simplemente los de espectáculo y exhibición.

Los edificios y las prendas de vestir influyen en la ciudad no sólo a través de las características superficiales de glamour y glitz sino a través de su comprensión compartida del poder afectivo del espacio, la forma, la materialidad y el color.¹⁵³ Las disciplinas revelan una comprensión mutua de las capacidades agentivas de edificios y cuerpos, y de su capacidad relacional. Los edificios y la ropa tocan nuestros sentidos; son la capa mediadora entre nuestros cuerpos y el mundo; Los sentimos, los olemos y los vemos formando una membrana entre el yo y el mundo, envolviéndonos, tocándonos.

Por supuesto, esta valoración sensorial de la arquitectura no implica negar el decisivo papel que desempeña la colaboración entre los

¹⁵³ (Antonelli, 2007).

arquitectos y las emresas de moda en la conformación del tejido urbano. Las arquitecturas con carácter son un medio a través del cual las casas de moda pueden definir su identidad. **Chanel** es un interesante ejemplo de cómo los elementos de color, material y luz se fusionan para capturar la esencia de la marca y, literalmente, se proyectan hacia el paisaje urbano. Coco Chanel reconoció desde hace mucho tiempo los compromisos afectivos y simbólicos consagrados en el color. Desde el "*Little black dress*" que se ha convertido en un clásico de la moda, hasta su uso del logotipo negro sans serif en toda su tienda y diseños de productos, Chanel comprendió bien el atractivo estético atemporal de la acromaticidad.

La **Tienda Chanel de Nueva York** diseñada por Peter Marino revela el poder sensual y cautivador del color y la luz. Mientras que el exterior se asemeja a un cubo blanco, las superficies interiores están uniformemente acabadas en alto brillo negro y tienen cientos de minúsculas perforaciones retroiluminadas cortadas al azar en la superficie. El efecto es mágico, a la vez seductor y controlador. La colisión visual de la luz blanca y el brillo negro es un tentador ejemplo de la materialidad acromática chic y monocromática que ha caracterizado tanto la

moda como la arquitectura durante muchas décadas.¹⁵⁴ En la tienda **Chanel de Marino en Tokio**, Japón, la interacción entre el blanco y el negro, la luz y la oscuridad se revela nuevamente a un efecto dramático a través del uso de tecnología, color y ultramateriales. A través de una fusión de cerámica, vidrio y hierro la tienda revela una superficie exterior que está iluminada por 700.000 retroiluminación LED.

Construidos como parte de la piel del edificio, los videoscreens dinámicos permiten la creación de marcas en su forma más literal. Chanel puede proyectar un número infinito de imágenes corporativas y textos en las calles de la ciudad. Este dramático uso de la mediatectura a través de los edificios de revestimiento con pantallas visuales marcadas cambia no sólo la estética de la ciudad, sino también la forma en que los edificios ocupan espacio. El edificio mismo, a través de nuevas arquitecturas tecnológicas y estímulos sensoriales, se convierte en una característica representativa tanto del arquitecto como de la marca. Tanto la arquitectura como la moda se fusionan para crear geografías metafóricas y materiales.

¹⁵⁴ (Ojeda y Mccown, 2004).

Al igual que el uso del negro como el motivo de la firma de Chanel, el blanco también es un color que revela mucho sobre las prácticas compartidas de la moda y la arquitectura.¹⁵⁵ La acromaticidad que caracterizó a una serie de casas de moda en la década de 1980 reveló una sensibilidad estética compartida entre diseñadores de moda y arquitectos sobre el poder del color en la creación.

Como aseveraba Wibley, las paredes blancas nunca son neutrales, asumen funciones activas, proyectando y reflejando sombras, definiendo y animando el espacio. Los almacenes insignia geométricos blancos prístinos de **Jil Sander** y **Calvin Klein** son declaraciones materiales sobre la energía del color (o su effacement). En vez de ver conceptos minimalistas anulantes e inimaginables, pueden ser leídos como una alianza material y metafórica entre creadores de moda y creadores de los espacios en los que se muestran.¹⁵⁶

"El blanco es el gran telón de fondo, la nulidad contra la cual todo lo demás se destaca"¹⁵⁷ , tanto



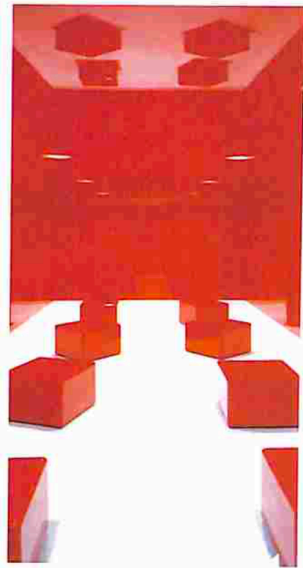
¹⁵⁵ (O'Doherty, 1999).

¹⁵⁶ (Koolhaas et al, 2001).

¹⁵⁷ (Ojeda y Mccown, 2004, página 15).

en la moda como en la arquitectura, el blanco ha llegado a representar la pureza y la integridad. Tiene cualidades etéreas, simultáneamente fantasmales y santas. El vestido blanco de la boda es un ejemplo perfecto de las capacidades afectivas morales y espirituales del color blanco.

El uso del color, como revelan estos ejemplos, es emocional, sensorial, comprometedor, afectivo. *"White is not a mere absence of colour. It is a shining and affirmative thing, as fierce as red, as definite as black".*¹⁵⁸ Tanto el blanco como el negro son elementos estructurales intemporales y esenciales, una total convergencia de colores. El color de las prendas y los edificios produce efectos emocionales y respuestas. Sentimos y vemos el color a través de nuestra piel.¹⁵⁹



¹⁵⁸ (Chesterton, 1908).

¹⁵⁹ (Merleau Ponty, 1968).

3.4. Consumo y Branding

Para un número importante de profesionales de ambos mundos, la unión de la arquitectura y la moda abre toda una gama de posibilidades de progreso relacionadas con el despliegue del espacio urbano, ofreciendo visiones alternativas de inclusión, apertura y espontaneidad de los espacios de encuentro.¹⁶⁰ En cierta forma, la moda siempre ha sido política, desde la construcción histórica de políticas de género a través del vestuario apropiado¹⁶¹ hasta los movimientos políticos y sociales de los años sesenta y setenta que buscaban politizar la apariencia como parte de una política más amplia de la diferencia.¹⁶² El mundo de la moda es mucho más que una imagen superficial o un arte comercial.

We think about it, talk about it, wear it and perform it. The ubiquitous space of fashion takes shape at precisely the point where traditional definitions of public space as an urban site, a physical place, a democratic arena fail Fashion space provides sites

¹⁶⁰ Sorkin, 2005, pág.34

¹⁶¹ Brooks Young, 1937

¹⁶² Edwards, 2007

*for curiosity, exploration and resistance,
routinely deconstructing image and
object"*¹⁶³

Los espacios de la moda poseen el potencial de investigar el lugar del poder económico y cuestionar críticamente los procesos de mercantilización y consumo. Varios diseñadores de moda han utilizado sus colecciones y espacios como medio para hacer declaraciones más amplias sobre la temporalidad, la regeneración y la reutilización. En los siguientes ejemplos recientes de diseñadores que han "*jugado*" con preguntas de espacio y tiempo para extraer las posibilidades más progresistas consagradas en el consumo contemporáneo. En este sentido, uno de los mejores ejemplos documentados de cómo la moda y la arquitectura se han combinado para cuestionar conceptualmente el urbanismo contemporáneo es la marca de moda de **Rei Kawakubo, Comme des Garçons**.

La creación de prendas de Kawakubo, ya analizada en las páginas anteriores, tejiendo juntos los motivos y patrones del pasado, o volviendo a reutilizar prendas usadas, plantea una serie de preguntas sobre la determinación de

¹⁶³ Quinn, 2003, page 34

valores en la moda y subraya el potencial de valorización del uso y el intercambio de segunda mano.¹⁶⁴

Su uso de prendas de punto como "sculptural piece full of holes"¹⁶⁵ nos exhorta sobre la contradicción de prendas hechas a mano en una era de precisión hecha a máquina. Este proceso textil se desarrolla en paralelo al uso que la marca hace de la reconfiguración arquitectónica en un espacio urbano obsoleto. Kawakubo argumenta que "thinks forward by looking backwards, recycling old things to make them new".¹⁶⁶

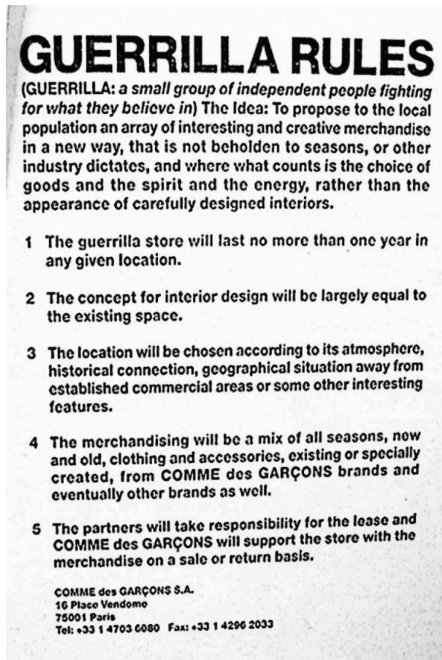
La apertura de la tienda guerrilla de Comme des Garçons en 2004 fue un ejemplo particularmente notable de la aparición de "espacios parafuncionales"¹⁶⁷ en los que las funciones creativas, informales o no intencionales superan los usos oficialmente designados. La tienda estaba situada en una librería anónima de Berlín, difícil de distinguir de los espacios de squatters circundantes. Diseñado por el arquitecto alemán

¹⁶⁴ Gregson y Crewe, 2003

¹⁶⁵ Sudjic, 1990, pág. 10

¹⁶⁶ citado en Wilcox, 2001, página 158.

¹⁶⁷ Papastergiadis, 2002, pág. 45



Christia Weinecke, capturó el ritmo de la cultura local, utilizando viejas tuberías de agua, alambre industrial y barandillas de fábrica para colgar un vestuario que cambia rápidamente y cuya publicidad únicamente se gestionó a través de medios 'underground' de Internet y flyers anónimos en blanco y negro¹⁶⁸ cuyo slogan "Guerrilla Rules" es en sí mismo maravillosamente contradictorio.

Estas tiendas contemporáneas buscan encontrar las grietas en la pared de la cultura corporativa, venden prendas sin etiquetas de precio, cambian sus existencias cada pocas semanas, y desprecian cualquier noción de espectáculo. Estos espacios deconstruidos, liberadores, crudos, emergen y desaparecen tan rápidamente como la ropa que exhiben.¹⁶⁹

Imagen. Comme des Garçons Guerilla Rules.

Las tiendas y colecciones de **Maison Martin Margiela** interrumpen de manera similar las convenciones del espacio de la moda y sugieren una serie de posibilidades basadas en el reciclaje, la recuperación y la reutilización.

¹⁶⁸ Mores, 2006, pág. 149

¹⁶⁹ Carter, 2005

Margiela sostiene que, si bien los espacios o ropas existentes pueden sobrevivir a su propósito original, todavía es posible reapropiarlos. Dibuja paralelos entre la ropa de segunda mano o abandonada y las zonas urbanas abandonadas que él llama terrenos baldíos o zonas de guerra. Crea espacios heterotópicos realizando desfiles de moda en medio de espacios liminales, intersticiales o reliquias en una parcela abandonada en el 20º arrondissement de París en 1989 o un aparcamiento abandonado cerca de Barbes en 1990.

Margiela también explora la congruencia entre la ropa y los principios arquitectónicos a través de la mecánica de su vestimenta. Ve la prenda como una arquitectura que "*encaja*" el cuerpo y fue un pionero de la deconstrucción, que desplegó conceptualmente y materialmente para dismantelar la sintaxis y la estética de la arquitectura. Invierte las técnicas de sastrería girando la construcción de prendas de vestir literalmente de adentro hacia afuera para que la apariencia de estas prendas indicara una construcción todavía en proceso, con las costuras y las cremalleras sin rematar.

Margiela también está interesado en los procesos de envejecimiento, desgaste y decadencia: algunas telas se manufacturan con aspecto decadente, otros son tratadas manualmente para crear artificialmente una pátina de edad. Algunos son tratados para aparecer cubiertos en capas de polvo, mientras que otros son fabricados a partir de prendas viejas: "I love the idea of recuperation. I believe it is beautiful to make new things out of rejected or worn things".¹⁷⁰ A través de su trabajo, Margiela revela las posibilidades de crear nuevas identidades tanto para los espacios como para la ropa a través de una revisión más amplia de los procesos de uso, desgaste, reciclaje, regeneración y recuperación.

La marca ***Vexed Generation***, definida bajo principios de conciencia social, ha creado sistemas de resistencia contra la condición urbana y expone las injusticias inherentes a la economía del libre mercado. Desde su creación en 1994, su ropa de calle inspirada en Londres simboliza las luchas urbanas sociales, históricas y políticas y alienta a la clientela a "break out of the plastic-cage of mass consumerism".¹⁷¹ A través de una amplia gama de capuchas, collares, cremalleras, y parkas, su ropa impermeable

¹⁷⁰ citado en Hodge et al, 2006, página 35

¹⁷¹ Mansvelt, 2007, p.23

cubre la mayor parte del cuerpo. En este sentido, trabaja sobre la vigilancia social, permitiendo que los usuarios mantengan el anonimato social y proporcionando protección en este sentido. Su capa parka, en particular, fue diseñada como una crítica de los sistemas de vigilancia excesiva, ya que los usuarios podrían cubrir sus caras a los CCTV.

Las prendas de vestir irónicamente también permiten a los usuarios revelar más de sí mismos, ser quienes quieren ser en virtud de estar cubiertos u ocultos frente al ojo escrutador del otro: "because we are now alienated and unrecognised we have the freedom to re-invent ourselves".¹⁷² Muchas de sus prendas son capaces de dar "voice to an inner self that is often imprisoned in everyday life" y, posteriormente, fomentar la libertad del físico y la percepción dentro de las ciudades.¹⁷³

En términos más amplios, su ropa encarna la difícil condición urbana de los años noventa en Londres, donde la Ley de Justicia Penal y la implementación por el gobierno de las reformas impositivas llevaron a muchos a cuestionar sus propios poderes en términos de libertad de

¹⁷² Evans, 2003, página 281

¹⁷³ Destefani, 2006, pág.17

expresión y derecho de manifestación. En términos de su diseño de "tienda", Vexed Generation utilizó el espacio para hacer una serie de declaraciones políticas y sociales sobre el entorno urbano de Londres a mediados de los años noventa. Su primera tienda mostraba una caja de vidrio, similar a una incubadora, en el centro del piso. Se cortaron pequeñas rendijas en las paredes que rodeaban la unidad de visualización de la incubadora para que los clientes pudieran mirar, alcanzar y sentir las prendas, pero no cogerlas. El exterior del espacio se dejó bajo la mugre acumulada durante décadas y la única manera para los transeúntes de ver el interior de la tienda era a través de un monitor en blanco y negro de CCTV que retransmitía lo que estaba pasando dentro de la tienda. Por lo tanto, no había necesidad de personal de seguridad dentro de la tienda y se dejaba la vigilancia de ésta a los transeúntes, invirtiendo así las tácticas convencionales de vigilancia y haciendo una declaración política más amplia sobre la vigilancia excesiva, la erosión de las libertades civiles y libertad individual. Su trabajo refleja muy bien la difícil relación entre las libertades civiles y la seguridad, el consumo y la represión, el anonimato y la visibilidad, la libertad y el miedo en la ciudad contemporánea.

El último ejemplo del potente potencial combinatorio entre moda y la arquitectura es el trabajo de **Lucy Orta**. Orta refuta la premisa de que la ropa y el refugio son entidades separadas y utiliza su trabajo para resaltar la triste realidad social del urbanismo contemporáneo, donde conviven los deslumbrantes espacios residenciales y comerciales con un creciente problema de la falta de vivienda.

A través de una serie de proyectos Orta aborda las condiciones sociales estructurales que dejan a algunos individuos marginados o invisibilizados en nuestros espacios urbanos. Ella describe la situación de las personas sin hogar como "*invisibilidad tangible*" y sigue sus huellas cuando "literally melt and disappear into the margins and framework of the city".¹⁷⁴ No ve distinción alguna entre la función estética del arte, la arquitectura o la moda y su función política institucional o económica y crea prendas que pueden ser desgastadas y literalmente habitadas. Su proyecto *Refuge Wear* ocupa un territorio en algún lugar entre la arquitectura y la moda y explora las nociones de comunidad, refugio y redes sociales a través de la construcción de prendas modulares que protegen al usuario de los elementos pero también los conectan a por lo

¹⁷⁴ Pinto et al, 2003, pág. 40

menos otra persona. Utilizando los principios de la moda Orta crea refugios nómadas y bolsos de interconexión y supervivencia. Se ha argumentado que el trabajo de Orta opera "like a scalpel in social consciousness, peeling back the skin of indifference to expose the ruptures soothed by unawareness and indifference".¹⁷⁵ Al igual que Vexed Generation, este trabajo enfatiza el derecho del individuo a ocupar el espacio público sin temor a la estigmatización.

El Refuge Wear de Orta es transportable, la misma antítesis de la forma construida pero emblemática de la ciudad contemporánea que impulsa la movilidad. Significativamente, el trabajo de Orta ofrece la capacidad de ir más allá del idealismo de los espacios de arte contemporáneo como las galerías y las tiendas emblemáticas y se convierte en espacios ordinarios y ordinarios, haciendo afirmaciones más amplias sobre la política del consumismo y las desigualdades y exclusiones que caracterizan a la ciudad contemporánea.¹⁷⁶ Su trabajo es un poderoso medio a través del cual la vivienda y el uso permiten un cuestionamiento más amplio de la política espacial, la identidad, la colectividad y la pertenencia. La centralidad del sujeto (el

¹⁷⁵ Quinn, 2003, p.158

¹⁷⁶ Orrell, 2007

portador) subraya la forma en que "It is not possible to conceive a garment without the body ... the empty garment ... is death, not the body's neutral absence, but the body decapitated, mutilated".¹⁷⁷

Y así se puede ver que una vez que despojamos la estética de moda y arquitectura nos quedamos con dos equivalentes mucho más simples: la prenda y el refugio. El denominador común entre estas dos palabras es la protección. Cada uno protege nuestros cuerpos de los elementos de la naturaleza y la sociedad. De esta manera, la moda y la vivienda se están convirtiendo en pseudo-sinónimos; casi gemelos.

¹⁷⁷ Barthes, 1967

4. CONCLUSIONES

There are many spaces in architecture now that are neither solid, nor void, nor in between."

Koolhaas (2000, page 39)

Una primera conclusión evidente slta a la vista: la importancia de las prácticas convergentes en la moda y la arquitectura para debates más amplios sobre la forma, la función y la práctica urbanas. Para ello, podemos hacer una evaluación, atendiendo al cuerpo de la Tesis, sobre cómo imaginamos, habitamos y representamos la condición urbana contemporánea a través de nuestra ropa y edificios.

Ropa y arquitectura se superponen a la moda de la ciudad contemporánea. Sin embargo, ambas son mucho más que la estimulación retinal, la fabricación y la fantasía, lo espectacular o lo superficial. Más bien, articulan nuestras experiencias de estar en el mundo y fortalecen nuestro sentido del espacio y del yo.¹⁷⁸ Los edificios y las prendas forman parte de un paisaje

¹⁷⁸ (Pallasmaa, 2005, pág. 11)

espacial más amplio que define y delimita las relaciones entre lo privado y lo público, el espacio social y el espacio íntimo. Las disciplinas revelan tanto las limitaciones como las posibilidades de la materialidad, y ambas transforman el estado de la superficie.¹⁷⁹ En una microescala, la moda representa la construcción de identidades individuales mediante el mapeo de la forma física del cuerpo. A mayor escala, estas capas de envoltura, roscado, costura, pliegue plegable y drapeado de prendas proporcionan marcos teóricos para que los arquitectos creen edificios como espacios materiales y emocionales, sólidos pero sensuales.¹⁸⁰

Ambas disciplinas revelan la inseparabilidad de una obra y su contexto. La visión creativa del espacio de la moda como práctica económica, política y cultural, es decir, como capital material y representativo, revela finalmente la imposibilidad de separar los edificios del ser, la moda de la forma urbana, la inhabitación de la fabricación. La moda y la arquitectura son elementos críticos en la creación de espacios urbanos; son los autógrafos materiales del diseño contemporáneo; comunicadores de lo que

¹⁷⁹ Wigley, 2001

¹⁸⁰ Sidlauskas, 1982

nuestro tejido urbano es y puede llegar a ser. Pensar en la moda y la arquitectura nos lleva al corazón de las preguntas clave sobre la ciudad contemporánea. La moda y la arquitectura, como la ciudad, poseen múltiples capas. También son de doble cara: se caracterizan por nuevas formas de restricción y nuevas posibilidades para una intervención más activa, progresiva y creativa en la producción de ciudades habitables y humanas. En segundo lugar, la arquitectura, como la ropa, nos toca, es íntima. La vestimenta y los edificios tienen la capacidad agentiva de ser " *life-enhancing*",¹⁸¹ se dirigen simultáneamente a todos nuestros sentidos y pueden ser el mismo lugar de memoria, imaginación y referencia.¹⁸² Como he argumentado a lo largo de estas páginas, vivimos, sentimos, habitamos, y encarnamos tanto modas como edificios. Los edificios y la ropa son elementos protagonistas de la escena de la vida cotidiana. Producen emociones, experiencias sensoriales y sentimientos, y engendran recuerdos. La arquitectura, como la ropa, nos toca, es íntima. Pensar en "vestir" los edificios e imaginar la arquitectura como ropa puede ofrecer nuevas y profundas formas de visualizar y vivir los discursos arquitectónicos y

¹⁸¹ Montagu, 1986

¹⁸² Pallasmaa, 2005

prácticas como sensoriales, emocionales y vividos. Pues sentimos edificios, nos apegamos a ellos, golpean todos nuestros registros sensoriales. Los edificios están vivos, tienen capacidades sensoriales el choque de la piel caliente con el metal frío; el crujido del suelo de madera; la imagen de la carne desnuda reflejada en la ventana de la habitación. Al igual que los recuerdos consagrados en nuestra ropa especial (la gran noche, los viejos jeans desgastados), los edificios también son espacios sensoriales que guardan recuerdos y sentimientos personales; Se asocian con momentos en el tiempo; Incluso con el propio tiempo.¹⁸³ La intimidad de la ropa y los edificios va mucho más lejos que su toque; es una representación externa de la intencionalidad interior; personalidad en forma estética.¹⁸⁴

¹⁸³ Wilcox, 2001

¹⁸⁴ Gell, 1998; Wilcox, 2001, página 1

ANEXOS DOCUMENTALES Y GRÁFICOS

BIBLIOGRAFIA Y FUENTES

Antonelli P, 2007, "Bias-cut architecture", in Architecture of the Interior Ed. Gabellini M (Rizzoli, New York) pp 60–70.

Barthes R, 1967 The Fashion System (Éditions du Seuil, Paris).

Beward C, 2003 Fashion (Oxford University Press, Oxford).

Beward C, Gilbert D, 2006 Fashion's World Cities (Berg, Oxford).

Brooks Young A, 1937 Recurring Cycles of Fashion 1730–1937 (Harper and Brothers, New York).

Carter L, 2005, "The remix; connect the dots" The New York Times Style Magazine 28 August.

Castle H, 2000, "Fashion and architecture" Architectural Design 70 6.

Celant G, 2003 Herzog & de Meuron: Prada Aoyama (Fondazione Prada Edizioni, Milan).

Chalayan H, 2002, "Designing, dwelling, thinking",

in The Fashion of Architecture Ed. Quinn B (Berg, Oxford) pp 119–132.

Chesterton G K, 1908 Orthodoxy (Serenity Publishers, Maryland, NE).

Davis M, 1990 City of Quartz (Verso, London).

Destefani F, 2006, “The soul outside”, in Dressing Ourselves Ed. Guerriero A (Edizioni Charta, Milan) pp 16–17.

Edwards T, 2007, “Express yourself: The politics of dressing up”, in Fashion Theory: A Reader Ed. Barnard M (Routledge, London) chapter 16.

Ervin Kelley K, 2005, “Architecture for sale(s): An unabashed apologia”, in Commodification and Spectacle in Architecture Ed. Saunders W (Minnesota University Press, Minneapolis, MN) pp 47–59.

Evans C, 2003 Fashion At the Edge: Spectacle, Modernity and Deathliness (Yale University Press, New Haven, CT).

Fernandez-Galiano L, 2005, “Spectacle and its discontents; or, the elusive joys of architainment”, in Commodification and Spectacle in Architecture

Ed. Saunders W (Minnesota University Press, Minneapolis, MN) pp 1–7.

Foster H, 2002 Design and Crime (Verso, London).

Frankel S, 2001 Visionaries, Interviews with Fashion Designers (V&A Publications, London).

Gell A, 1998 Art and Agency (Clarendon Press, Oxford).

Gill A, 1998, “Deconstruction fashion” Fashion Theory 2(1) 25–50.

Gregson N, Crewe L, 2003 Second Hand Worlds (Berg, Oxford).

Harvey D, 1989 The Condition of Postmodernity (Blackwell, Oxford).

Hill C, 2009, “Body”, in Textile Designers at the Cutting Edge Ed. Quinn B (Laurence King, London) pp 68–73.

Hodge B, Mears P, Sidlauskas S, 2006 Skin and Bones: Parallel Practices in Fashion and Architecture (Thames and Hudson, London).

Hollander A, 1975 Seeing Through Clothes

(University of California Press, Berkeley, CA).

Koolhaas R, 2000, "Branding-signs, symbols or something else?" *Fashion and Architecture* 70(6) 34-42.

Koolhaas R, 2001 *Projects for Prada Part 1* (Fondazione Prada Edizioni, Milan).

Koolhaas R, Foster N, Mendini A, 2001 *Colours* (Princeton Architectural Press, Princeton, NJ).

Koren L, 1984 *New Fashion Japan* (Kondansha, Tokyo).

Lipovetsky G, 1994 *The Empire of Fashion: Dressing Modern Democracy* (Princeton University Press, Princeton, NJ).

McLeod M, 1994, "Undressing architecture: Fashion, gender and modernity", in *Architecture: In Fashion* Ed. Fausch D (Princeton University Press, New York) pp 38-123.

McLuhan M, 1994 *Understanding Media* (MIT Press, Cambridge, MA).

McNeill D, 2009 *The Global Architect* (Routledge, London).

Mancinelli A, 2006 Antonio Marras (Marsilio Pitti
Fondazione, Venice).

Mansvelt J, 2007 Geographies of Consumption
(Sage, London).

Merleau Ponty M, 1968 The Visible and the
Invisible (Northwestern University Press,
Evanston, IL).

Montagu A, 1986 Touching: The Human
Significance of the Skin (Harper and Row, New
York).

Mores C, 2006 From FIORUCCI to the GUERILLA
Stores: Shop Displays in Architecture, Marketing
and Communication (Marsillio, Venice).

Miyake I, 2006, "One life, one thread and one piece
of cloth", Kyoto Prize Commemorative Lecture,
Inamori Foundation, Kyoto.

Miyake I, Fujiwara D, 2001 A-POC Making Issey
Miyake Inc., Tokyo.

O'Doherty B, 1999 Inside the White Cube: The
Ideology of Gallery Space (University of California
Press, Berkeley, CA).

Ojeda O, McCown J, 2004 Colours: Architecture in Detail (Rockport Publishers, Beverlity, MA).

O'Neill A, 2001, "Imagining fashion", in Radical Fashion Ed. Wilcox C (V&A Publications, London) pp 39-45.

Orrell P, 2007 Lucy and Jorge Orta Pattern Book (Black Dog Publishing, London).

Pallasmaa J, 2005 The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses (John Wiley, Chichester, Sussex).

Papastergiadis N, 2002, "Traces left in cities" Architectural Design 72(2) 45-51.

Pinto R, Bourriaud N, Damianovic M, 2003 Lucy Orta (Phaidon, London).

Polan B, Tredre R, 2009 The Great Fashion Designers (Berg, Oxford).

Quinn B, 2002 Techno Fashion (Berg, Oxford).

Quinn B, 2003 The Fashion of Architecture (Berg, Oxford).

Saunders W (Ed.), 2005 Commodification and Spectacle in Architecture (Minnesota University Press, Minneapolis, MN).

Saunders W (Ed.), 2007 The New Architectural Pragmatism (Minnesota University Press, Minneapolis, MN).

Schleifer S, 2007 Spectacular Buildings (Taschen Books, Cologne).

Sidlauskas S, 1982 Intimate Architecture: Contemporary Clothing Design The MIT Committee on Visual Arts, Cambridge, MA.

Soja E, 1989 Postmodern Geographies (Verso, London).

Sorkin M, 2005, "The second greatest generation", in Commodification and Spectacle in Architecture Ed. Saunders S (Minnesota University Press, Minneapolis, MN) pp 113–120.

Spector N, 1997, "Freudian slips: Dressing the ambiguous body", in Art/Fashion Ed. Celant G, Exhibition Catalogue Looking at Fashion Firenze Bienale, Skira, Florence.

Steele V, 2001, "Style in revolt", in Radical Fashion

Doctorando. María Llerena Iñesta. Arquitecta
Director de Tesis. Ramón Pico Valimaña.

Universidad de Sevilla
Mayo 2017

Ed. Wilcox C (V&A Publications, London) pp 46–55.

Sudjic D, 1990 Rei Kawakubo and Comme des Garçons (Rizzoli, New York).

Sudjic D, 2001, “Editorial” Domus number 838, 4.

Vanstiphout W, 2005, “Rockbottom: Villa by OMA”, in Commodification and Spectacle in Architecture (Minnesota University Press, Minneapolis, MN) pp 78–87.

Wigley M, 2001 White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture (MIT Press, Cambridge, MA).

Wilcox C, 2001, “I try not to fear radical things”, in Radical Fashion Ed. Wilcox C (V&A Publications, London) pp 1–7.